

# L'ARCHITETTURA ROMANA

L.CANINA

*Estudio preliminar de Javier García-Gutiérrez Mosteiro*

INSTITUTO JUAN DE HERRERA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID  
2006

ÍNDICE

Presentación..... IX

Nota de la edición ..... XI

Canina y Roma..... 1

    Arqueología y sueño de Roma ..... 5

*L'Architettura romana considerata nei monumenti* ..... 11

    Canina en Roma. Apunte biográfico..... 17

    Principales publicaciones de Canina..... 21

    Bibliografía esencial sobre Canina ..... 23

*L'Architettura Romana* .....

## CANINA Y ROMA

El volumen que tiene el lector en sus manos corresponde a las láminas de lo que, por razones que iremos espigando, bien podemos considerar la obra más señalada de Luigi Canina: *L'Architettura romana*; «sección tercera», aunque no última en aparecer (1830), de la triada Egipto-Grecia-Roma que integra su *L'Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*.

¿Es oportuno publicar las láminas del Canina como obra independiente, haciendo abstracción del texto? La previsible respuesta afirmativa admite algunos comentarios y deriva a otro interrogante: ¿a quién iba dirigido este trabajo?

*L'Architettura antica*... apareció –en sus distintas «entregas», texto y láminas– como un doble discurso. Lo teórico y lo gráfico, igualmente contundentes en la exposición, se apoyan entre sí; pero alcanzan vida propia y, hasta cierto punto, una autonomía de *lecturas* (lo que no es ajeno al ánimo general de la publicación, donde cada sección «viene ordinata in modo da potere essere considerata indipendentemente dalle altre, e perciò sposta con ogni sua particolare attribuzione»).<sup>1</sup> El propio Canina, en alguna ocasión, llega a explicitar el protagonismo del argumento gráfico en la generalidad de su obra:

*Le esposizioni, che concernano opere diverse e di varia disposizione, non possono essere mai bene intese se non vengono corredate da figure che dimostrino le forme delle opere prese a dichiarare. Senza siffatti necesari aiuti s'intralciano, si confondono o per lo meno si rendono soventi oscure le esposizioni di tal genere. Le opere di arte sono fatte di lor natura per essere intese colla ispezione degli occhi su esatte rappresentanze di esse, quando non si possano vedere le opere vere, e non già solo con la considerazione di semplici relazioni scritte quantunque esposte con intelligenza e conoscenza. Laonde valgono spesso più all'indicato scopo pochi delineamenti figurati, che qualunque lunga e chiara descrizione.*<sup>2</sup>

El texto (con un lenguaje –y «cierta aspereza de estilo»–<sup>3</sup> mucho menos cercano a nosotros que sus dibujos) informa una parte esencial de *L'Architettura antica*: con él Canina manifiesta su asombrosa erudición y manejo de fuentes, y ordena y sistematiza el saber del momento sobre la materia (valor éste que, a diferencia de otros de su obra, es indiscutido). Pero podríamos decir que el texto tiene también (desde luego en la última parte –«*Descrizioni dei monumenti*»– de las tres en que divide cada sección) un carácter subalterno respecto a la exposición gráfica: es ésta, en definitiva, la que concreta la *descripción* y *demonstración* a que hace referencia el título de la obra (que –notémoslo– no incluye el término «historia»). Y es más: son las láminas las que muestran lo que en realidad es *L'Architettura antica* (y tampoco se indica en el título): una historia dibujada de los monumentos «restituidos», cuando no hipotéticamente «recreados» o «redivivos».

Ya se percibe en esto la interferencia entre el arquitecto, el arqueólogo y el historiador; la interferencia que, lejos de mirarse como algo distorsionante, debe saberse connatural a la polifacética personalidad de Canina: además teórico y

<sup>1</sup> Luigi CANINA, *L'Architettura antica*..., «Discorso preliminare sullo scopo e distribuzione dell'opera», 20.

<sup>2</sup> L. CANINA, *Tavole per servire alla dimostrazione di quanto fu dichiarato nella Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze*, Roma, 1845, 5.

<sup>3</sup> Goffredo BENDINELLI, *Luigi Canina (1795-1856)*..., 237.

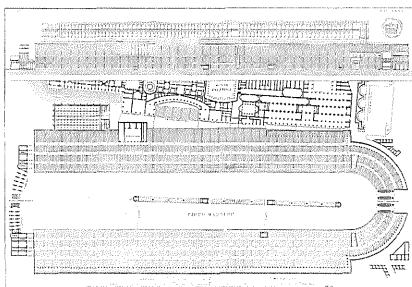
restaurador, dibujante, grabador, editor... Peculiaridad ésta que quizá haya propiciado percepciones sesgadas de su figura, como incómoda de encuadrar.

Si su papel en la historiografía de la arquitectura se ha llegado a interpretar como último de la serie de tratadistas del XVIII<sup>4</sup> a la vez que como preludio de una figura como Choisy,<sup>5</sup> si los entusiasmos que suscitó en vida tuvieron por contrapunto un llamativo desdén,<sup>6</sup> si de él se ha llegado a decir, en definitiva, que era tenido por buen arqueólogo por los arquitectos y... buen arquitecto por los arqueólogos,<sup>7</sup> es claro que su figura escapa a convencionales límites disciplinares (sobre todo, si, como a veces se ha hecho, no se contempla su obra histórico-arqueológica en el contexto que le fue propio sino desde el punto de vista de la ulterior evolución histórica de cada disciplina).<sup>8</sup>

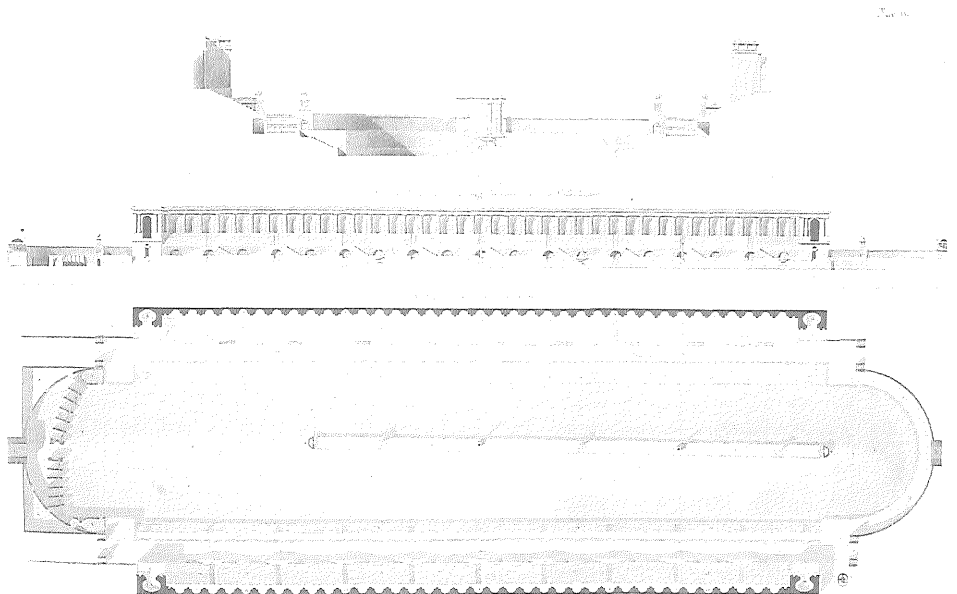
Así y todo, las diversas —más que dispersas— facetas de nuestro personaje guardan una sustancial coherencia: su convergir en el pensamiento arquitectónico; y aun convenir, como enseguida veremos al tratar de su *clasicismo*, en una precisa idea de arquitectura. Más tajantemente: Canina, sobre otras consideraciones, fue y se sintió arquitecto. Goffredo Bendinelli, su biógrafo, señalaba el error de que hasta entonces (lo escribe en 1948) se le hubiera considerado predominantemente arqueólogo, y propugnaba su *ser y permanecer siempre* arquitecto, de modo que la arqueología se restringiera en él a un papel instrumental, de cara a sus reconstituciones gráficas arquitectónicas.<sup>9</sup> Y, ampliando esta interpretación, Pastorin señala que el uso que hizo Canina del material arqueológico parece filtrarse por una «estética no arqueológica», que buscaba modelos para la arquitectura —y para los arquitectos— de su momento;<sup>10</sup> subyace, a fin de cuentas, la idea de una *historia operativa* en relación a su quehacer arquitectural.

Ello nos da cierto apoyo para responder a la nada fácil pregunta (aunque el propio autor parezca querer contestarla en varios momentos) de a quién iba destinada esta *opus magnum* de Canina. En la introducción de *L'Architettura greca* (1827), cuando todavía su principal actividad era la de arquitecto en ejercicio, ya indicaba que su obra se dirigía a los arquitectos para ofrecerles un panorama global del estado de conocimiento, facilitando una documentación dispersa y poco accesible; y en el

1. L. Canina, «Idea di un Pubblico Circo per le corse proposto a farsi fuori di Porta del Popolo» [1824-25] (BC, 20 A I 46 d).



2. L. Canina, Circo Máximo (*L'Architettura romana*, lám. CXXXV).



<sup>4</sup> Marcello FAGIOLO y Maria Luisa MADONNA, «Il culto ...», 184 y ss.

<sup>5</sup> G. BENDINELLI, *op. cit.*, 247.

<sup>6</sup> La crítica provino sobre todo de los arqueólogos alemanes, que, encabezados por Braun, constituían una escuela arqueológica bien diferenciada de la italiana.

<sup>7</sup> Augusto SISTRI, «Classicismo e classicismi nei progetti accademici di Luigi Canina», en A. SISTRI (dir.), *Luigi Canina...*, 13-34, 13.

<sup>8</sup> Liana PASTORIN, «“L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti”: osservazioni sulla storia come teoria del progetto», en A. SISTRI (dir.), *Luigi Canina...*, 103-113, 105.

<sup>9</sup> G. BENDINELLI, *op. cit.*, 233.

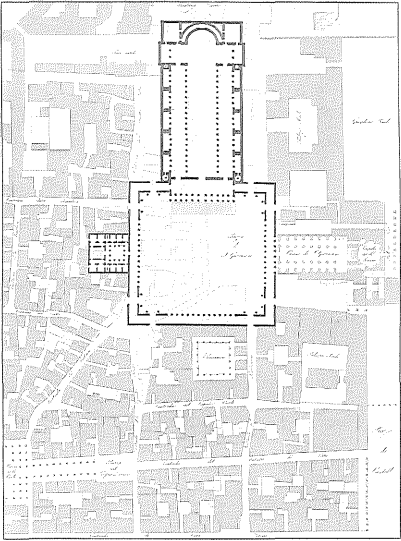
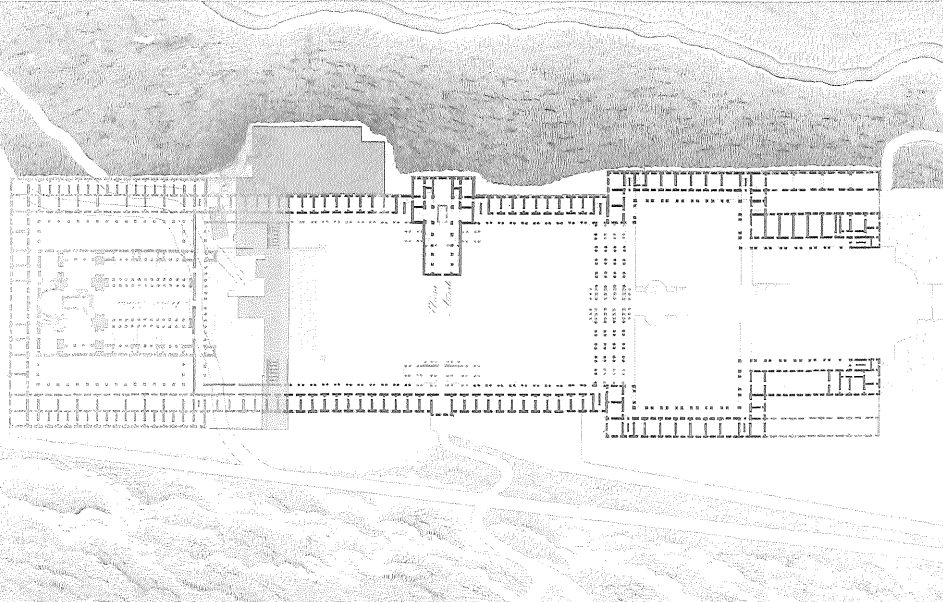
<sup>10</sup> L. PASTORIN, *op. cit.*, 109.

*Discorso preliminare* de la obra (paradójicamente publicado después)<sup>11</sup> insistía en el papel que ésta había de cumplir de cara a los arquitectos.

En cualquier caso, su figura sólo se puede enfocar desde la inseparable unidad entre arquitectura, arqueología e historia; campos de acción que en el devenir de Canina irían dilatándose sin perder nunca su vinculación de base, y manteniendo siempre la dialéctica entre fuentes históricas, resultados de campañas arqueológicas y capacidad de proposición arquitectónica.

Reflejo de ello es la viva y recurrente correspondencia entre sus estudios histórico-arqueológicos y su pensar/idear la arquitectura de su tiempo. Igual que llegara a materializar en la construcción su erudición histórica (compárense las tres obras «historicistas» que realizó en Villa Borghese –los propileos jónicos, el puente egipcio y el romano– y el tripartito plan, que al mismo tiempo preparaba, de *L' Architettura antica...*),<sup>12</sup> también acostumbró a publicar, formando parte de una argumentación teórica, sus proyectos reales.

Muy elocuente al respecto es el modo en que introdujo sus grandiosas propuestas para la nueva catedral de Turín<sup>13</sup> y el santuario de Oropa<sup>14</sup> en la segunda edición de sus *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani...*<sup>15</sup> En esta obra, interesantísima por cuanto emprende el estudio tipológico –primero en su género– sobre las líneas evolutivas de la basílica cristiana,<sup>16</sup> aporta esos dos proyectos [Figs. 3 y 4] como corolario de sus investigaciones sobre la arquitectura sacra y su relación con los elementos –también los tipológicos– del clasicismo.<sup>17</sup>



3. L. Canina, Propuesta de nueva catedral para Turín (*Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani*, 1846, lám. CXXXIV)

4. L. Canina, Planta general del Santuario de Oropa (*Ibid.*, lám. CXL)

<sup>11</sup> L. CANINA, *L' Architettura antica...*, «Discorso preliminare», 17. V. también nota 24.

<sup>12</sup> Es significativa también su *Idea di un Pubblico Circo per le corse* en los jardines de la Casa Borghese (1824-25) [Fig. 1 ].

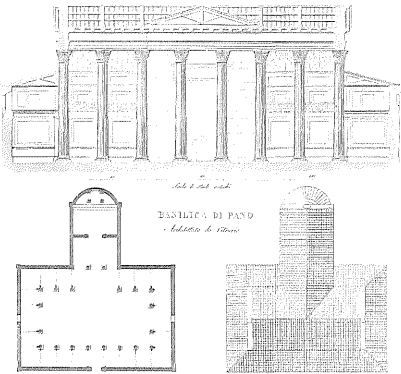
<sup>13</sup> La idea de la creación de una nueva catedral para Turín, sobre la existente iglesia de San Giovanni, con una gran plaza porticada que retomaba la configuración de los conjuntos romanos, partió de sus años de juventud, siendo el tema que eligió para el concurso (1817) del pensionado en Roma –que Bendinelli atribuyó al proyecto fin de carrera (1814)–. Posteriormente, en 1842, durante su estancia en Turín, acompañando a la reina viuda María Cristina, reelaboraría el proyecto.

<sup>14</sup> Había recibido el encargo para la nueva basílica de Oropa en 1845; las obras comenzaron tres años después, quedando enseguida interrumpidas.

<sup>15</sup> A la primera edición (1843), de sólo 100 ejemplares, siguió una segunda (1846), *di molto ampliata*, que es la comúnmente conocida.

<sup>16</sup> El trabajo de Canina ahonda en los orígenes de este tipo arquitectónico, en cuya secuencia evolutiva repara en el papel del ábside como posible primer núcleo de la composición, frente al más estudiado cuerpo de las naves –el *oblongum*– (Sergio BETTINI, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Bari, Dedalo, 1978, 117). Es notable, en este sentido, la restitución de la basílica de Fano [Fig. 5] que hace Canina a partir de la literaria y oscura descripción de Vitruvio.

<sup>17</sup> Curiosamente, Canina escapa aquí del ámbito estricto de la antigüedad, para adentrarse en un *ex cursus* tan extraño a él como el medieval, llegando a tratar incluso de la arquitectura gótica (que él denomina «*acutangola*»). Oreste RAGGI (*Della vita...*, 25) ya se refirió al interés de Canina por la arquitectura tardoantigua y medieval, y el quehacer en su conservación.



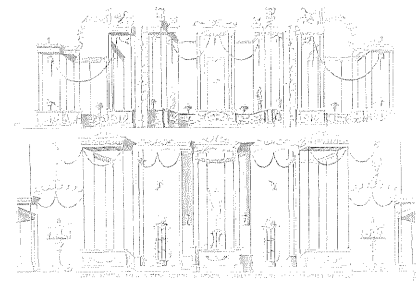
5. L. Canina, «Basílica di Fano, architettata da Vitruvio» (*Ibid.*, lám. xcv).

No es difícil ver en la idea de clasicismo la base del acuerdo formal entre las distintas caras de Canina. El trinomio arquitectura/arqueología/historia, como unidad coherente en su pensamiento, requiere de la *inteligibilidad* del lenguaje arquitectónico; condición ésta que el clasicismo, con su decantada formulación morfológica, sintáctica y semántica –remitámonos al carácter que había enunciado en su *Dictionnaire* Quatremère de Quincy–, le parecía cumplir plenamente.<sup>18</sup>

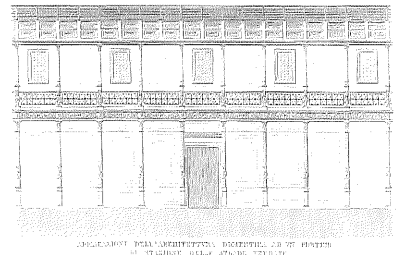
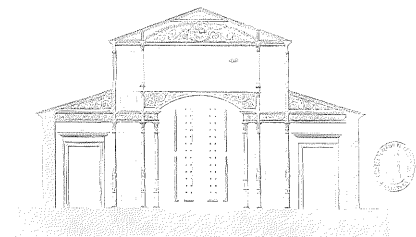
En la obra de Canina –la escrita y dibujada, también la construida– subyace el intento de validación del lenguaje clásico de la arquitectura, como código sentado en la Antigüedad pero cuyos registros semánticos (y ello a pesar de la crisis del vitruvianismo)<sup>19</sup> sentía seguir vigentes en su momento. Bajo este punto de vista, entiendo, no sería tan apropiado hablar del «eclecticismo» de Canina (como a veces se ha hecho), ni aun de su reconocido «neoclasicismo» (matizable, si entendemos por éste la aséptica forma del *revival*), cuanto del «clasicismo» de Canina: en su acepción más amplia y menos acotable a un período histórico, no subsiguendo por tanto al prefijo «neo».<sup>20</sup>

¿Cómo, si no, interpretar su afán en ligar la más novedosa arquitectura de su tiempo a la tradición del clasicismo? Cuando Canina viajó a la Exposición de Londres del 51 y descubrió la nueva arquitectura del *Crystal Palace*, la que tantos teóricos han situado en la base de la arquitectura contemporánea, no dudó en

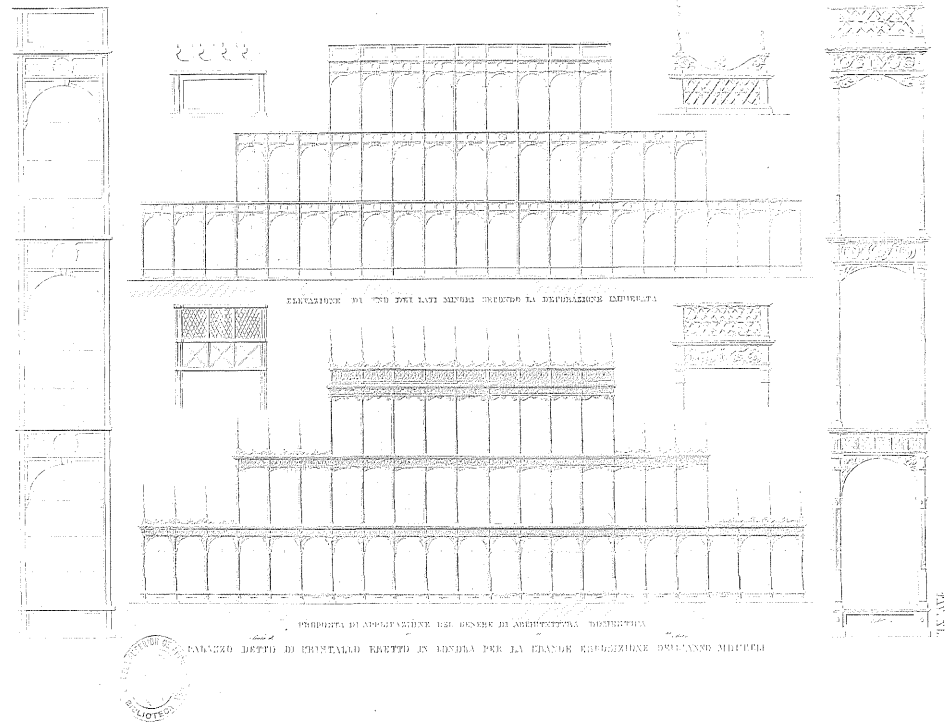
6. L. Canina, *Crystal Palace* de Paxton: «Elevazione di uno dei lati minori secondo la decorazione impiegata» y «Proposta di applicazione del genere di architettura domestica» (*Particolare genere di architettura domestica*, 1852, lám. XL)



7. L. Canina, «Altre pitture delle antiche camere esquiline rappresentanti vari portici di ville» (*Ibid.*, lám. XVII)



8. L. Canina, Propuesta de una estación de ferrocarril con estructura de fundición (*Ibid.*, lám. XXXVIII)



comprender las posibilidades de los nuevos materiales y sistemas constructivos; ni dudó, como se registra en el paralelo gráfico [Fig. 6] que iba a incluir inmediatamente en su *Particolare genere di architettura domestica...* (1852), en vincular con la Antigüedad clásica la modernidad del edificio de Paxton.

El modo en que pretende buscar un hilo conductor entre los sutiles pies derechos de fundición del *Crystal Palace* y las columnillas de los frescos pompeyanos y romanos [Fig. 7] nos puede parecer –aunque agudo– forzado en exceso, pero nos

<sup>18</sup> Laura GUARDAMAGNA, «Architettura, natura e storia nell' ampliamente del giardino di Villa Borghese», en A. SISTRI (dir.), *Luigi Canina...*, 68-80, 73

<sup>19</sup> Acerca de cómo el propio Canina revisa determinados aspectos de la ortodoxia vitruviana son interesantes las observaciones de A. SISTRI, *op. cit.*, 23 y ss. También es indicativo cómo en *L'Architettura romana* presta atención a las obras de Palmira [Fig. 35], Paestum y Spalato, consideradas como *áreas a evitar* por los académicos más atentos a la preceptiva vitruviana (L. PASTORIN, *op. cit.*, 108).

<sup>20</sup> Por otra parte, la *naturalidad* de Canina en el manejo del lenguaje del clasicismo favoreció una actividad restauradora de los monumentos clásicos que –junto a nombres como Stern, Valadier, Camuccini, Camporesi...– logró dar «forma concreta y correcta» a las argumentaciones teóricas de los arqueólogos (Carlo CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970, 39).

da buena idea –en ese estudio de madurez, una de sus últimas obras– de cuáles eran sus intenciones. Pero ello, como siempre ocurre en Canina, no sin cierta paradoja o doble lectura: porque, si por un lado acepta la nueva conformación arquitectónica como resultante de los modernos procesos constructivos, por otro (y lo deja muy claro su contrapropuesta dibujada, en la que aporta su «*maggior stabilità e bellezza e più semplicità di esecuzione*»)<sup>21</sup> no duda en pretender convalidar las innovaciones desde una razón histórica.

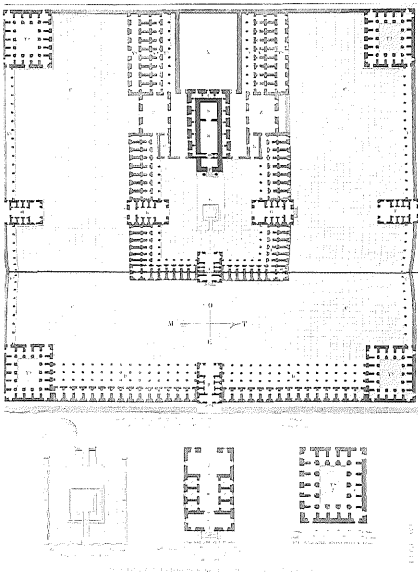
Oechslin, al tratar de Canina, se ha referido al uso de la historia como legitimación: «no se trata de una desnuda y cruda actualización, sino de un enlazarse a las tradiciones en el más amplio significado, y no precisamente ajustando la actualidad a la historia, sino, al contrario, transformando la historia por la perspectiva actual».<sup>22</sup> Este sentido vivo de la tradición –esa *storia vivente*, en el decir de Hans Tietze–, este saberse capaz en el uso de un lenguaje formal heredado y demostrado eficaz, informa toda la actividad de Canina. Y explica, naturalmente, su empeño en crear con Cockerell una *società europea*, con sede en Roma, para salvaguardar los valores del clasicismo como lenguaje arquitectónico universal.

La contemplación de la obra en conjunto de Canina, y en particular *L'Architettura antica*, nos da a entender la fuerza de su proposición (inseparable, por otro lado, del debate desarrollado en el XVIII): que la Antigüedad substanciò un común conocimiento arquitectónico, aun disímil para sus distintas culturas;<sup>23</sup> conocimiento del que era posible extraer lecciones prácticas en la crisis del pensamiento arquitectónico de su tiempo.

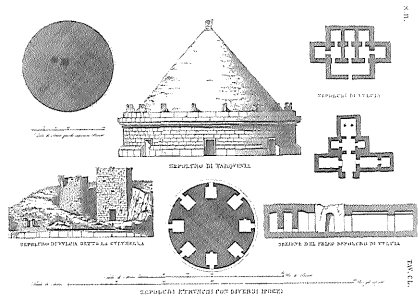
Su opción por el lenguaje clásico, como efectivo sistema de transmisión de contenidos formales y semánticos, parece así abierta y, llamativamente, nada limitada. Esto no es óbice, naturalmente, para que enfatizara las secciones griega y romana de *L'Architettura antica* como de especial interés al arquitecto de su tiempo;<sup>24</sup> ni, por lo que a nuestro caso hace, para que diera tal preponderancia a Roma, la ciudad que nutrió esencialmente su idea de clasicismo.

Arqueología y sueño de Roma

Parte esencial de la ingente producción teórica y gráfica de Canina tiene a Roma –la Roma antigua– por destacadísima protagonista. Sus estudios sobre Roma siguieron una ininterrumpida e intensa trayectoria: desde el momento en que el joven arquitecto piemontés se instaló en la ciudad, pensionado en la *Accademia di San Luca* (1818), hasta sus últimos trabajos (como los dibujos de *Gli edifici di Roma antica*, terminados de imprimir en junio de 1856, muy pocos meses antes de morir).



9. L. Canina, Reconstitución del Templo de Jerusalén según la visión de Ezequiel (*L'Architettura egiziana*, lám. CXLIV)



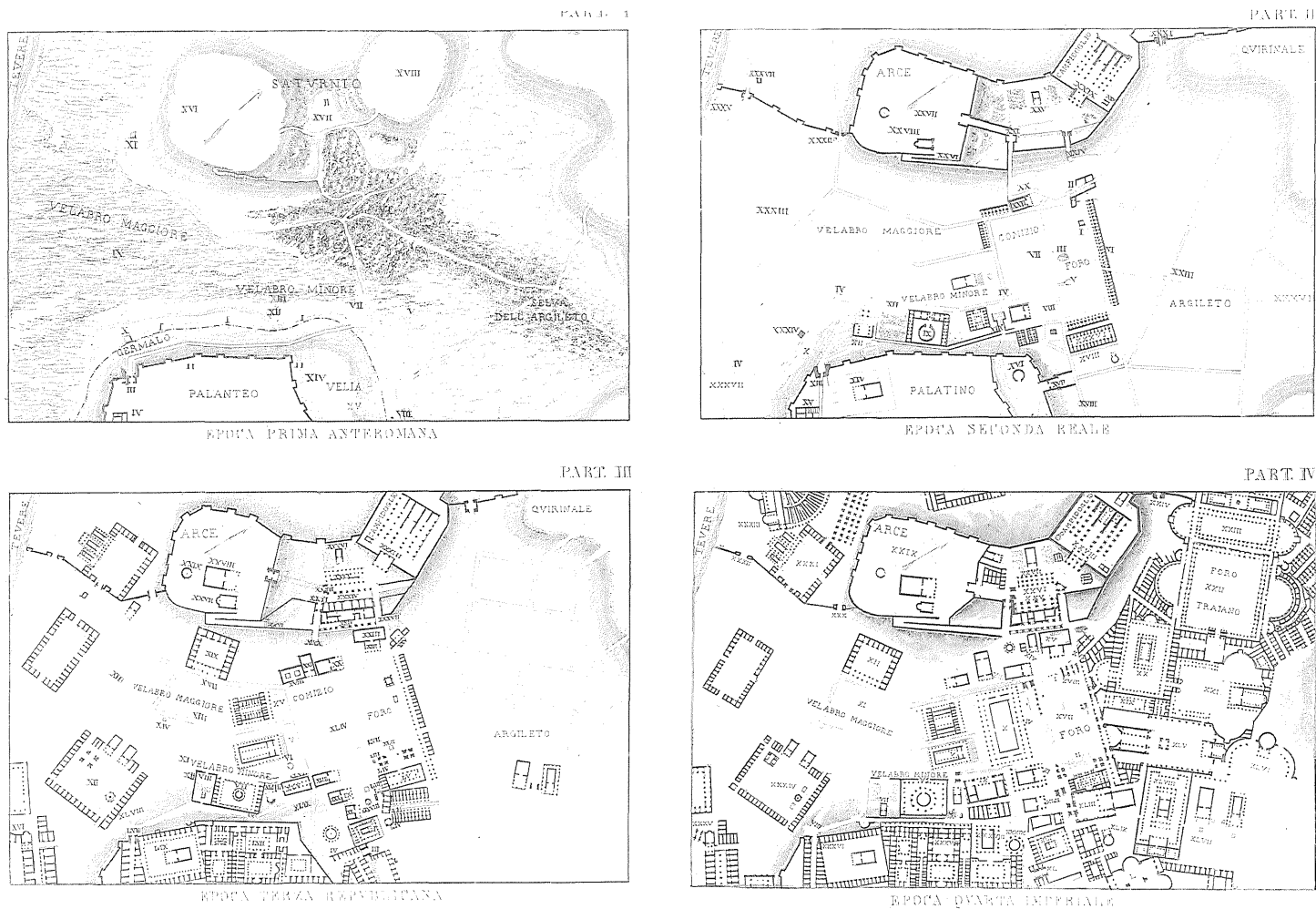
10. L. Canina, Sepulcros etruscos (*L'Architettura greca*, lám CL)

<sup>21</sup> L. CANINA, *Particolare genere di architettura domestica...*, 21.

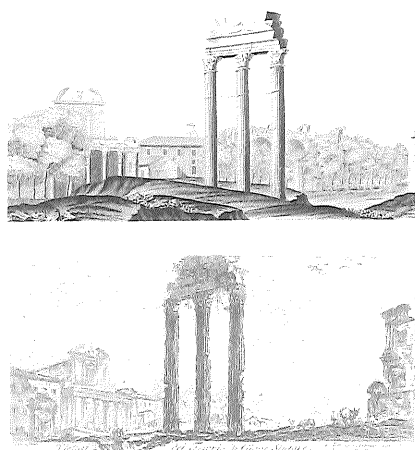
<sup>22</sup> Werner OECHSLIN, *Per una ripresa degli studi su Luigi Canina e sul Classicismo*, en A.SISTRI (dir.), *Luigi Canina...*, 9-12, 11.

<sup>23</sup> *L'Architettura antica* amplía el campo de actuación más allá de las tres culturas que nombran cada una de las secciones [Figs. 9 y 10]. En *L'Architettura egiziana* (1844), tras tratar cumplidamente del campo específico, abraza diferentes arquitecturas orientales (Babilonia, Fenicia, India, China...), y aun llega a extenderse a la arquitectura precolombina –«americana»–; entre ellas aborda el estudio de la arquitectura hebrea, que más tarde prolongará en uno de sus más arriesgados trabajos de hipotética restitución: *Ricerche sul genere di architettura proprio degli antichi Giudei* (Roma, 1845), donde retoma la larga línea de la tratadística sobre el Templo de Jerusalén.

<sup>24</sup> En *L'Architettura antica* («Discorso preliminare», 5) indica Canina:  
*Se il conoscere l' origine, lo stabilimento, ed i successivi progressi di ogni cosa risguardante l' educazione sociale, vien reputato utile non solo, ma necessario a coloro che imprendono a professare o a iniziarsi in alcuna scienza o arte, con maggior diritto si deve considerare essere ciò indispensabile per l' istruzione dell' arte di edificare; poichè in essa il metodo più approvato è quello che venne dedotto dagli' insegnamenti tramandatici dagli antichi in generale, e particolarmente dai Greci e dai Romani. E siccome questi insegnamenti ora in modo più ampio si possono soltanto conoscere dalle opere da essi innalzate con decoro, forza e magnificenza; così un' ordinato e diligente esame dei principali monumenti, che ci rimangono, sono di parere che sia lo studio più utile che si possa fare per istruirsi nel magisterio dell' arte medesima. A comprovare maggiormente questa verità con documenti incontestabili, en el tempo stesso dimostrare l' utilità di quanto mi sono prefisso di dimostrare in questa opera, al quale scopo viene precipuamente diretta, sono rivolte le seguenti osservazioni preliminari.*



11. L. Canina, El Foro Romano en sus cuatro épocas principales (*Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, 1834, lám. 1)



12. L. Canina, «Veduta delle tre colonne rimaste del Tempio di Castore e Polluce esistenti nel foro romano, Luigi Canina architetto civile dis. dal vero in Roma l'anno 1818», 1818 (AST, *Carte topografiche e disegni ideali di figura*, fasc. 5)

13. G.B. Piranesi, «Vestigi del Tempio di Giove Statore» [Cástor y Pólux] (*Antichità romane de' tempi della Repubblica*, Roma, 1748)

De hecho hasta en nuestra *L' Architettura romana*, en la que ávidamente se extiende Canina por la vasta geografía llegada a dominar por el imperio romano, más de la mitad de las láminas de la obra tiene por objeto la ciudad –en sentido estricto– de Roma; no en vano esta obra central de Canina se ha considerado, tras la singularidad de Piranesi, como «el más conspicuo homenaje rendido hasta entonces por un artista a la gloria inmortal de Roma».<sup>25</sup>

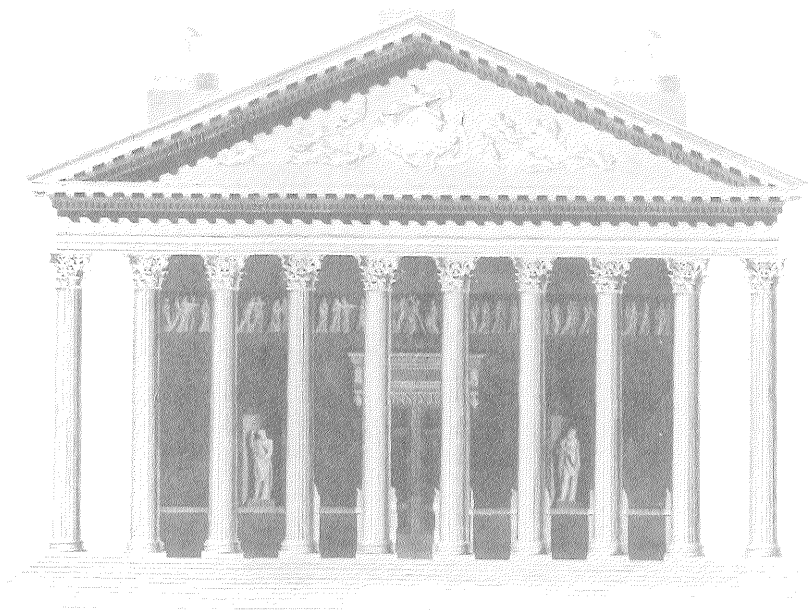
Pero ¿qué Roma? Convienen aquí dos observaciones, complementarias entre sí. En primer lugar, la acotación en el tiempo: ¿qué momento de la larga historia de Roma antigua? Por un lado, Canina se interesó metódicamente por cualquier tipo de fuente que revelara la cronología de la ciudad y sus sucesivos monumentos y recintos [ Fig. 11]; y, en especial, indagó en los datos suministrados por la *Forma Urbis Severiana*, la planta incisa en mármol de la Roma imperial, de la que se conservan fragmentos aislados.<sup>26</sup> Pero, por otro lado, con la reunión de todos los edificios que se sucedieron, que se elevaron unos sobre otros y que nunca coincidieron todos a la vez –las sucesivas *Romas* de la antigüedad: *le città sovrapposte*–, no deja de vislumbrarse un cierto aire atemporal, en definitiva: la recreación o fascinación de una imagen cultural.

La segunda observación, que enlaza con la anterior y coadyuva a este mismo objeto, nos lleva a reparar en el método de trabajo seguido por Canina. Éste incorpora cuantos datos arqueológicos, documentales, literarios, numismáticos... llegan a sus manos (de ahí las continuas ampliaciones y adecuaciones de las ediciones de sus obras); pero no se detiene cuando ellos faltan, y recurre, como *arquitecto en ejercicio*, a completar el edificio o el conjunto urbano, «reproyectando» –como veremos en su *Pianta topografica di Roma*– lo que no se alcanzaba a saber cómo había sido. Esto es, de nuevo, la proposición de una imagen ideal y verosímil, aun sin la ensoñación poética de Piranesi, de la *vetus Roma*.

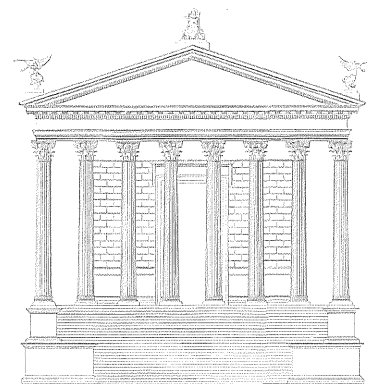
<sup>25</sup> G. BENDINELLI, *op. cit.*, 245.

<sup>26</sup> Correspondiente a los tiempos del emperador Septimio Severo (193-211), estaba situada en las paredes externas del Templo de la Paz, en el *Forum pacis*; los fragmentos salvados se conservan en el Museo Capitolino.





14. L. Canina, *Frente decástilo de su «Idea di una Chiesa composta coll'ordine tirato dagli avanzi del Tempio ora creduto di Castore e Polluce...»*, 1818 (AST, *Carte topografiche e disegni ideali di figura*, fasc. 5)



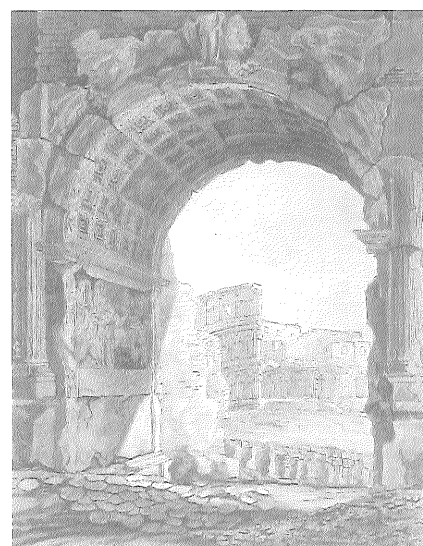
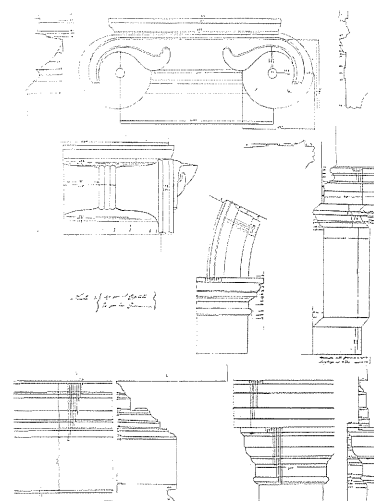
15. L. Canina, *Frente octástilo del «Tempio detto di Castore e Polluce»* (*L'Architettura romana*, lám. XXIV, det.)

En sus trabajos de pensionado en Roma ya reflejó Canina un primer contacto directo con las ruinas de la antigüedad. En 1818 realizó, como primer envío a Turín, un programático proyecto ideal: la composición de una gran iglesia cristiana a partir del orden que registran las tres columnas conservadas del templo de Cástor y Pólux [Figs. 12 y 14];<sup>27</sup> con él Canina incorporaba su nombre a la larga lista de arquitectos, desde Palladio, que se habían interesado por este preciado y reducido registro del Foro Romano.

También se fijó en otro edificio del Foro Romano para el trabajo final de pensionado: *L'Anfiteatro Flavio, descritto, misurato e restaurato* (1822) [Fig. 16]; ejercicio en el que es fácil rastrear la decisiva influencia de Valadier, de quien Canina fue discípulo en la *Accademia di San Luca* y quien entonces emprendía la magistral restauración –anterior a las teorías de la restauración– del Coliseo.

De sus primeros años en Roma, en paralelo a sus *Pensieri d'Architettura*<sup>28</sup> (evocadores también de los apuntes de Valadier),<sup>29</sup> se conservan varias colecciones de vistas y apuntes de monumentos antiguos de la ciudad y sus cercanías; pero lo más representativo de su interés por la forma de Roma en la antigüedad se centró en el estudio de los fragmentos conservados de la citada *planta severiana*: estudio en el que Canina puede ser considerado verdadero pionero, y cuya primera –y temprana– cristalización se dio con la publicación de «*Intorno un frammento della marmorea Pianta Capitolina riconosciuto appartenere alle Terme di Tito*» (1825),<sup>30</sup> en el que llegaba a resolver algunas dudas sobre determinados elementos de dicha planta.

Sus estudios sobre la *Forma Urbis* formaron cuerpo, poco después, en su primera propuesta de la *Pianta topografica di Roma antica con i principali monumenti ideati nel loro primitivo stato secondo le ultime scoperte* [Fig. 18], que apareció en 1830 (a la vez que *L'Architettura romana*). Este plano a escala 1/5000,<sup>31</sup> de



16. L.Canina, *Levantamiento del orden jónico del Coliseo*, [1822] (AST, A.C., cart. 4, f. 18)

17. L.Canina, *Vista del arco de Tito y del Coliseo antes de las restauraciones de Valadier* (BC, 20 B II 101/6)

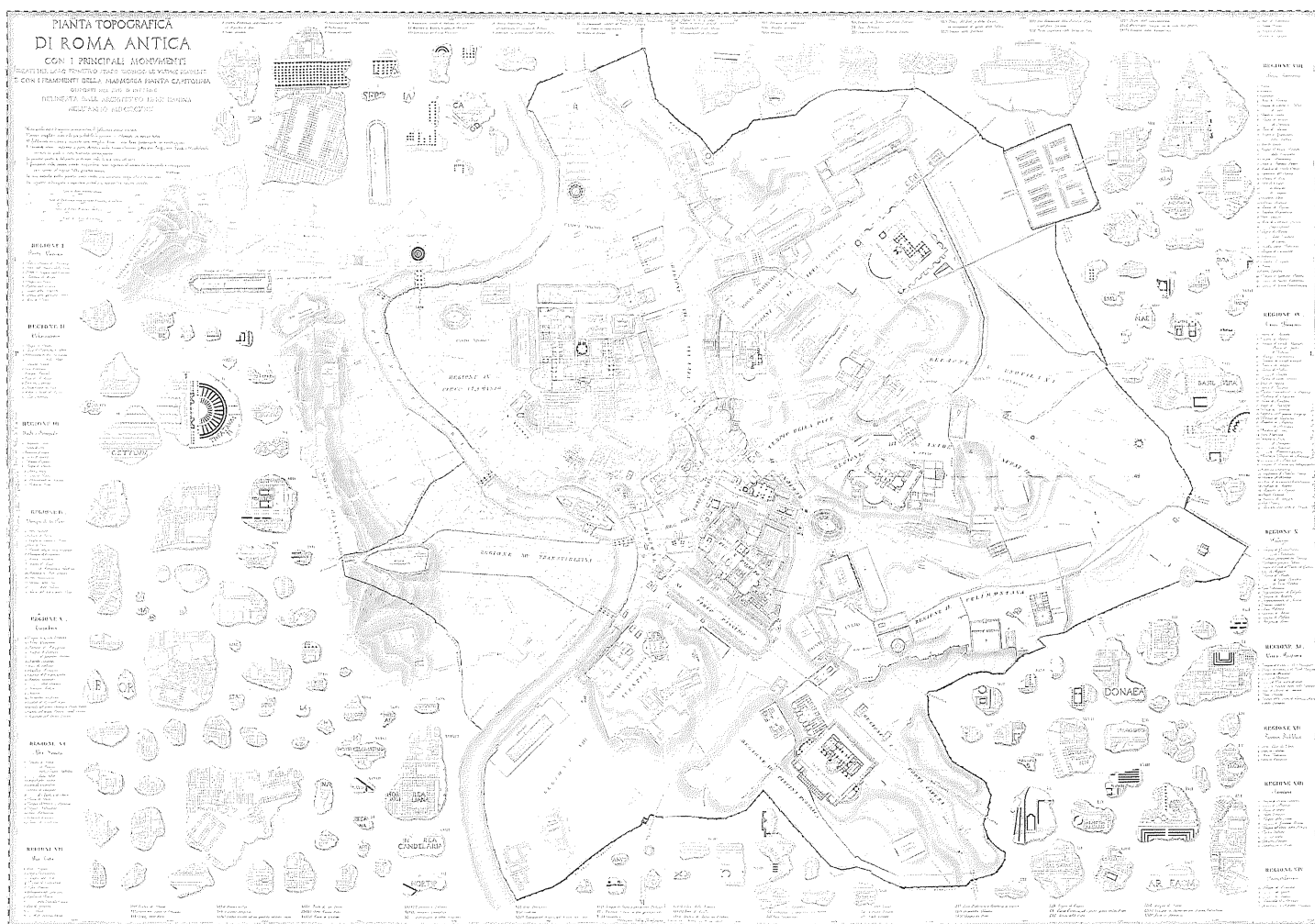
<sup>27</sup> *Idea di una Chiesa composta coll'ordine tirato dagli avanzi del Tempio ora creduto di Castore e Polluce*. Este templo se había creído hasta entonces de Júpiter (como indica todavía la *veduta* de Piranesi, desde el mismo punto de vista que la que luego dibujaría Canina [Fig.13]). La propuesta de Canina (estando todavía por determinar la planta del antiguo templo) consistía en un frontis decástilo; en *L'Architettura romana*, ya lo dibuja octástilo [Fig. 15].

<sup>28</sup> Los dibujos de los *Pensieri* se centran en ejercicios meramente compositivos, que no representan edificios concretos de la ciudad; en algunos de los cuales se ha querido encontrar cierta transposición de los modelos de los *arquitectos revolucionarios* franceses a la arquitectura de la Restauración (A. SISTRI, *op. cit.*, 20). Junto a los *Pensieri* se conserva una serie de proyectos, de esos años, pensados para ser impresos; el único ideado para ser ejecutado, un monumento a Canova en la *piazza del Popolo*, inspirado en el Panteón.

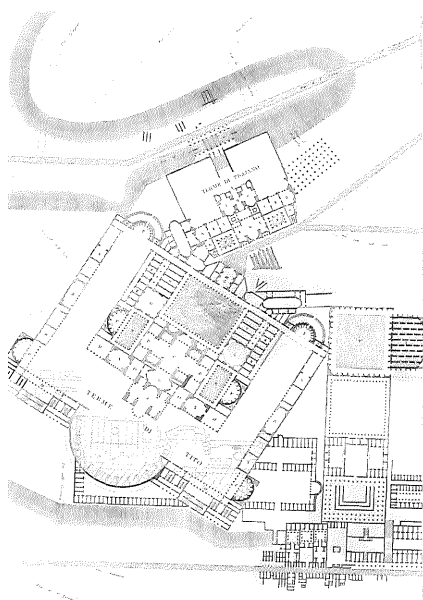
<sup>29</sup> Valadier, con su *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze*, que había empezado a publicar en 1810, ejerció otra determinante fuente de inspiración en el joven Canina.

<sup>30</sup> *Memorie romane di Antichità e di Belle Arti*, vol. II, 4 (1825), 119-128. A partir de entonces Canina publica también en el *Bulletino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*.

<sup>31</sup> La *pianta* (970 x 1410 mm) –«*accresciuta delle ulteriori scoperte*»– conoció posteriores ediciones. A mayor escala, detallaría más tarde su *Pianta topografica della parte media di Roma antica, dimostrata con la disposizione di tutti quegli edifici antichi di cui rimangono reliquia e delineata sulla proporzione di 1a1000*, Roma, 1840.



18. L. Canina, «Pianta topografica di Roma antica», 1830



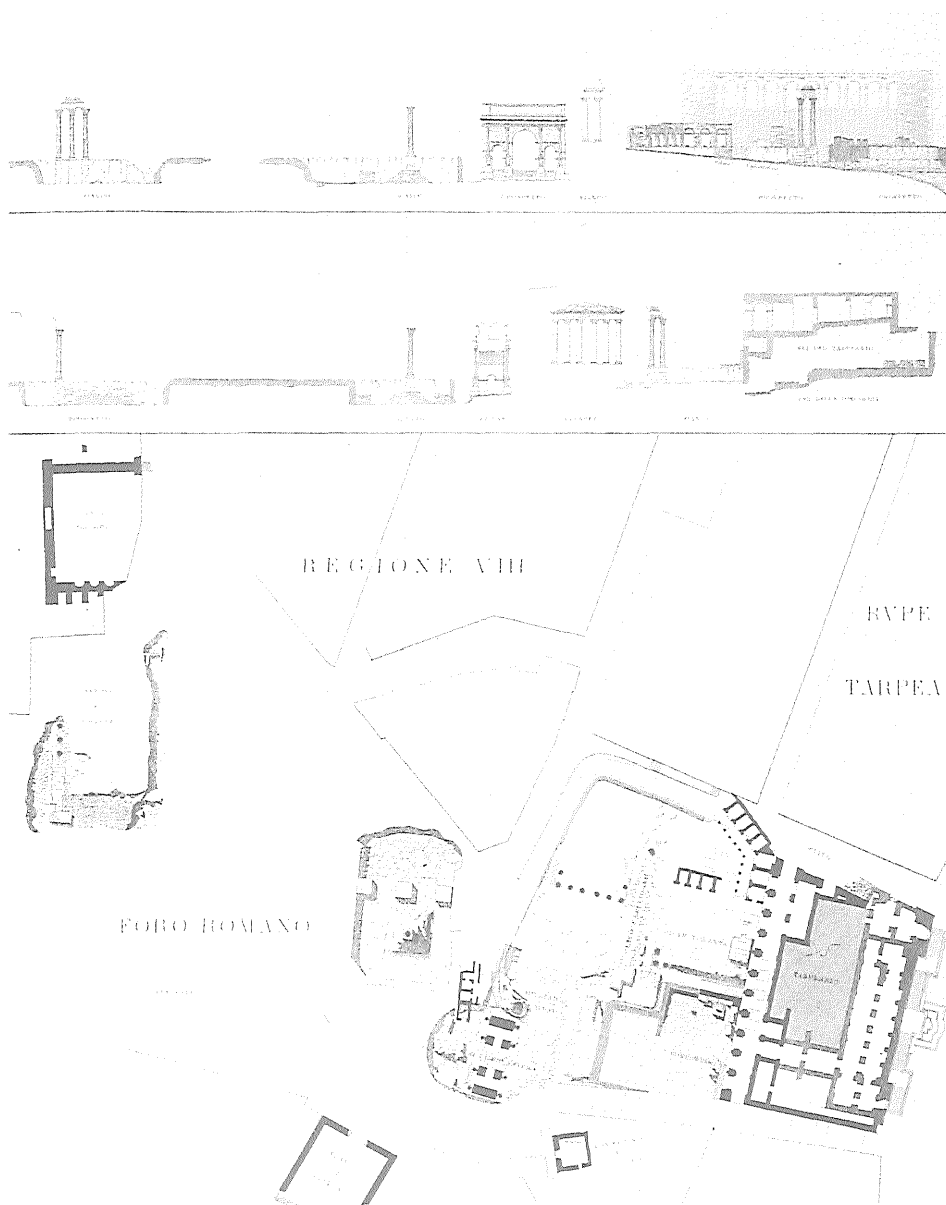
19. L. Canina, Restitución de la planta de las termas de Trajano y de Tito [los nombres intercambiados] sobre la de la Domus Aurea (L'Architettura romana, lám. CXLVI)

singular atractivo, establece el explícito –y algo inquietante– diálogo entre los monumentos de la Roma antigua<sup>32</sup> y la forma contemporánea de la ciudad, a la que directamente se superponen; dialéctica en el tiempo que se subraya con el dibujo en los márgenes de los principales fragmentos conservados de la planta capitolina.

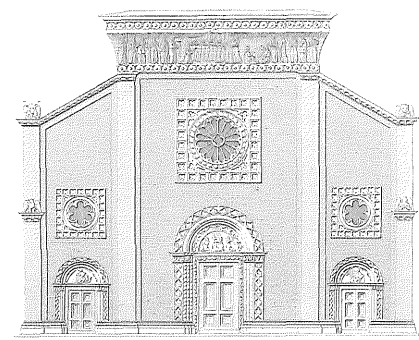
Pero Canina no se contentó con representar en el plano los restos de edificios documentados, sino que, movido por su desbordante conocimiento –y, también, por su intuición–, propuso una «reconstrucción» de la *Forma Urbis*, dibujando edificios completos a partir de mínimos vestigios; recreando, en fin, una imagen improbablemente completa de la Roma imperial. Así y todo, las críticas habidas en este sentido han llegado a ser –desde nuestro punto de vista– desproporcionadas y, en algún caso, no fundamentadas. Bendinelli, por ejemplo, cuando, refiriéndose a la *Pianta topografica*, señala que «habría bastado con que se estampara en dos tintas, diferenciando las líneas existentes y documentadas de las hipotéticas y fantásticas, para que la empresa hubiera llegado a ser susceptible de utilización práctica»,<sup>33</sup> no tiene en cuenta que la planta, efectivamente, superpone gráficamente tres niveles de información bien diferenciados, según ella misma indica: «*Tutto quello che è disegnato in nero indica il fabbricato antico esistente. L'antico supplito, secondo la più probabile disposizione è delineato in mezza tinta. Il fabbricato moderno è indicato con tinta chiara (...)*». Cosa distinta es que pueda parecer excesivo lo que dibujara en *mezza tinta*...; pero la voluntad de distinguir con el dibujo lo documentado materialmente de lo que se pudiera deducir o suponer estaba claramente formulada por Canina (y así, de hecho, su *Pianta* sería profusamente aprovechada, como fuente de datos, por los estudiosos de la Roma antigua que llegarían después); y este uso diacrítico del dibujo es el que siguió Canina desde sus primeros trabajos en Roma [Fig. 20].

<sup>32</sup> El modo en que Canina presta especialísima atención a la arquitectura diferencia precisamente su trabajo del de autores como Stefano Piale, Carlo Fea o Antonio Nibby, que le antecedieron en el estudio de la cartografía romana; y sólo Angelo Uggeri (1754-1837) (G. BENDINELLI, *op. cit.*, 257), aunque sea con un trabajo muy específico sobre la Basilica Ulpia, pudiera, en este sentido, considerarse antecesor suyo.

<sup>33</sup> G. BENDINELLI, *op. cit.*, 261. Notemos que Bendinelli era arqueólogo y profesor de esta materia en la Universidad de Turín.



20. L. Canina, Levantamiento del Foro Romano, distinguiendo en tintas roja y negra lo existente de lo supuesto («Sterramento del Foro Romano e conghietture sull'andamento della Via Sacra», Roma, 1818)



21. L. Canina, Propuesta de terminación de la fachada de la iglesia de S. Maria in Aracoeli (*Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani*, 1846, lám. XLIV, det.)

En cualquier caso, es claro que el objetivo de la *Pianta* no era estrictamente el de la documentación arqueológica sino el de, basándose en ella, ofrecer una imagen verosímil de lo que había sido —o podía haber sido— la grandeza de Roma a través de sus monumentos (afán coincidente, por tanto, con los dibujos del *Campo Marzio* de Piranesi).

Al tratar de la relación entre los distintos *tiempos* —desde el punto de vista fenomenológico—<sup>34</sup> de los edificios y conjuntos estudiados por Canina, es interesante paralelar las reconstituciones gráficas con sus intervenciones en el patrimonio. Éstas, en lo que toca a restauración de partes no conservadas, oscilan —siguiendo la cultura de su tiempo— entre las restituciones *à l'identique* y las que, al estilo de Stern y Valadier en el Coliseo y el Arco de Tito, procuran una cierta diferenciación y simplificación de perfiles y ornamentos.<sup>35</sup> Así y todo, Canina —podríamos decir que coherentemente con su práctica gráfica— se inclinó más por la primera, indagando en las posibles intenciones del autor original.<sup>36</sup> Para él la restauración cumplía el pleno sentido de *re-inauguratio*, la reafirmación de valores ignorados o postergados durante un tiempo; no sólo, en ocasiones, como completiva definición del edificio sino como investigación en torno a la *forma ideal* del correspondiente tipo arquitectónico.<sup>37</sup> En su *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani* (1846) aclara, acompañando la propuesta gráfica [Fig. 21], algunos de los criterios seguidos en sus intervenciones:

<sup>34</sup> Cesare BRANDI, *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza, 1999, 29 (ed. orig., Turín, 1977).

<sup>35</sup> Canina mostró repetidamente en sus escritos la conformidad con el criterio restaurador seguido por Stern y Valadier, específicamente en lo que se refiere a su intervención en el Coliseo.

<sup>36</sup> Stefano GIZZI, «Luigi Canina e il "restauro dei monumenti"», en G. CAPPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum*, 75-91, 77 y 88.

<sup>37</sup> L. GUARDAMAGNA, «Significato storico del restauro d'architettura in alcuni scritti di Luigi Canina», en A. SISTRI (dir.), *Luigi Canina...*, 115-139, 116 y 117.



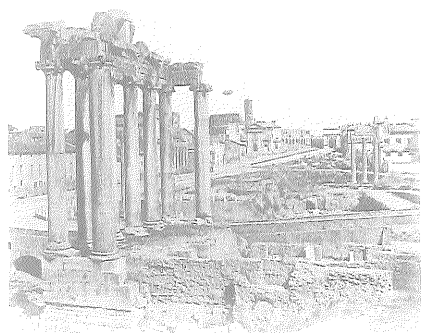
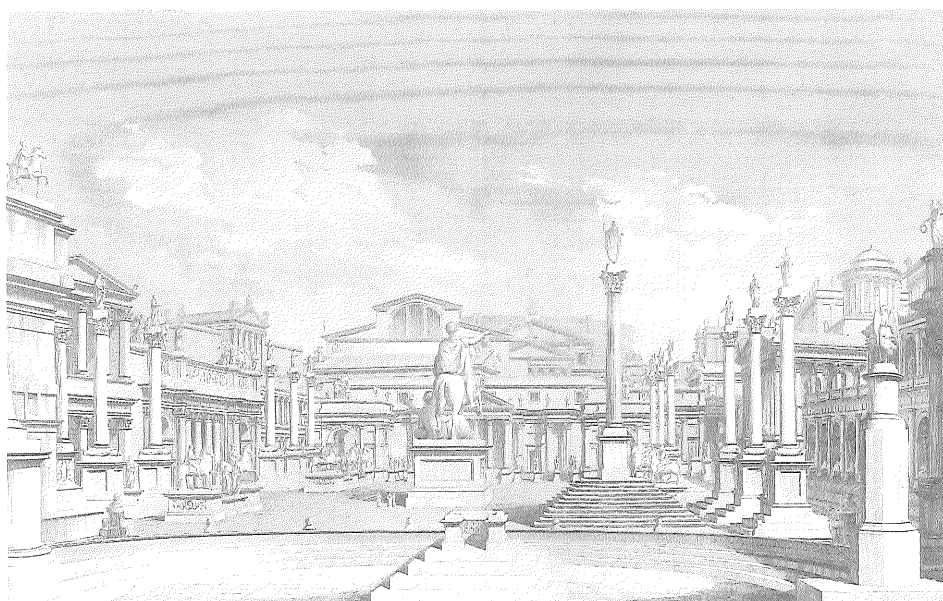
ELEVAZIONE DEL LATO OCCIDENTALE DEL FORO ROMANO CORRISPONDENTE SOTTO AL CAMPIDOGGIO SVLLA LINEA FABIA H



ELEVAZIONE DEL LATO ORIENTALE DEL FORO ROMANO CORRISPONDENTE VERSO LA VIA SACRA SVLLA LINEA H G I B A F

22. L. Canina, Alzados de las reconstrucciones gráficas de los lados oeste y este del Foro Romano (*Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, 1834, lám. vi)

23. L. Canina, «Esposizione dell' antico Foro Romano quale vedevasi dai rostri popolari situati a piedi del Campidoglio» (*Ibid.*, lám. xi)



24. L. Canina, «Veduta dello stato attuale del Foro Romano presa dal luogo già occupato dai rostri situati a piedi del Campidoglio» (*Ibid.*, lám. x)

25. James Anderson, Fotografia del Foro Romano poco antes de 1850

*Inoltre dichiaro pure che invece di dissentire sui ristabilimenti presi a farsi nelle chiese edificate con simili diversi generi di architettura, sono anzi del parere che si debbano approvare soltanto quei lavori di compimento o di restauro che si trovano più da vicino concordare con il carattere proprio delle opere in cui vengono esse eseguiti, come ebbi motivo di farlo conoscere nel proposto ristabilimento della chiesa di S. Maria in Aracoeli.*<sup>38</sup>

Pero Canina, de modo no ajeno a lo que dibujara en sus láminas, contrapesa siempre la instancia artística con la instancia histórica o documental; y en ello se prefigura un sentido moderno de la restauración en monumentos clásicos.<sup>39</sup> En este sentido es muy aclaratoria su alabanza de la intervención –que siguió de cerca– de su maestro Valadier en el Coliseo (1820-26)<sup>40</sup>: «*perché, imitando*

<sup>38</sup> L. CANINA, *Ricerche...*, 13. L. GUARDAMAGNA (*op. cit.*, 117) establece una cierta consonancia, a pesar de la divergencia de objetivos arquitectónicos, entre el criterio seguido por Canina para completar la fachada de esta iglesia romana –tomando como modelo la de *Santa Maria in Trastevere*, pero desde la mirada de un *artista moderno*– y la casi contemporánea actuación de Viollet-le-Duc en Amiens.

<sup>39</sup> Carlo CESCHI, *op. cit.*, 45.

<sup>40</sup> L. CANINA, «Sul ristabilimento della parte media dell' Anfiteatro Flavio...», en *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIV (1860), 169-177, 172. Para la diferente opinión de Canina sobre las intervenciones de Valadier y Stern en el Coliseo v. L. GUARDAMAGNA, *op. cit.*, 125 y ss.





in essa la struttura della parte del monumento mancante, mentre ottiene di supplire con sicurezza alla rovina, non alterò punto l'architettura»; esto es, la propuesta de completar la obra de acuerdo a la concepción original, manteniendo y no modificando las partes existentes.

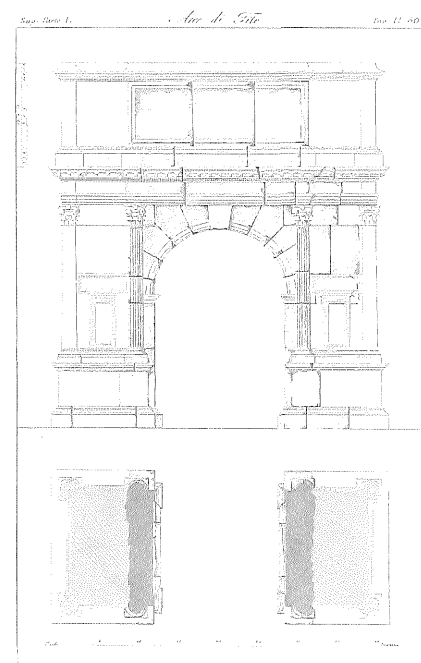
Acompañando sus campañas arqueológicas en Roma desarrolló, siguiendo siempre el par documentación/restitución, tan sobresalientes trabajos como la *Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze* (1834),<sup>41</sup> y *La prima parte della Via Appia* (1853);<sup>42</sup> en ambos yuxtapone el carácter arqueológico de las *vedute* a sus correspondientes y atrevidas *esposizioni* restitutorias [Figs. 22, 23, 24 y 26]. Con el primero de ellos llevó el ideal de la reconstitución gráfica a un punto culminante, donde el dibujo alcanza un nivel difícil de igualar en la conjunción del rigor de la representación con la capacidad expresiva y aun evocadora; en este trabajo Canina declara la preponderancia de la representación gráfica frente a otros tipos de descripción o documentación y no duda en afirmar, con toda justedad, que «in seguito di siffatte vevoli ragioni ho corredato la mia esposizione storica e topografica del foro Romano della maggiore dimostrazione grafica che mai si sia pubblicata».<sup>43</sup>

Particularmente ilustrativo de su interés por la actualización de los datos extraídos de la lectura material de las ruinas romanas, en paralelo a la historiografía producida, es su trabajo *Aggiunte e correzioni all'opera sugli edifici antichi di Roma...* (1843) en que amplía y enmienda en algunos puntos *Les édifices antiques de Rome* de Desgodetz (figura que interesa poner en relación a nuestro arquitecto).<sup>44</sup> La sostenida atención de Canina por Roma produjo otros muchos trabajos, en los que se llegó a extender también a la *campagna* romana y –lo que es muy significativo– a los orígenes etruscos de la construcción de los romanos (de lo que diremos algo más abajo).

### *L'Architettura romana considerata nei monumenti*

*L'Architettura romana*, iniciada su publicación en 1830, pasa por ser -aunque no se indique aún en el frontispicio- la primera obra que editó Canina en su propio establecimiento tipográfico. Constituye, como se ha dicho al principio, la «sección tercera» de *L'Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*. *Opera divisa in tre sezioni riguardanti la storia, la teorica e le*

26. L. Canina, «Veduta delle reliquie del sepolcro di Cecilia Metella» y «Esposizione dell'intera architettura del sepolcro di Cecilia Metella» (*La prima parte della Via Appia*, 1853, lám. XVI)



27. A. Desgodetz, Alzado del Arco de Tito antes de su restauración (*Les édifices antiques de Rome, mesurés et dessinés très exactement par M. Desgodetz, architecte du Roi*, París, 1779, lám. 79, II)

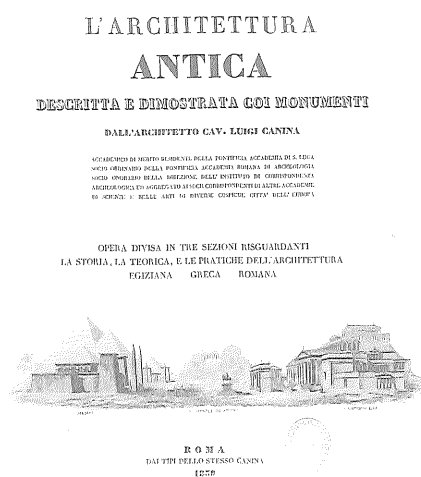
28. L. Canina, G. Valadier, Arco de Tito (*Aggiunte e correzioni all'opera sugli antichi edifici di Roma dell'architetto A. Desgodetz*, 1843, lám. II 50)

<sup>41</sup> Canina, con este trabajo, entró oportunamente en una cuestión a la sazón evitada por los encontrados pareceres entre arqueólogos alemanes e italianos, definiendo una más amplia extensión para al conjunto del foro.

<sup>42</sup> Las excavaciones de Canina (1850-53) siguieron a intervenciones parciales de Canova, en el sepulcro de Marco Servilio Quarto (1808), y de Valadier, en el mausoleo de Cecilia Metella (1824). El conjunto de la *via Appia* era objeto de especial interés desde la dominación francesa, cuando la fascinación de Napoleón por Roma –proclamada «segunda ciudad del Imperio»– promovió la creación de un gran conjunto arqueológico que enlazara la *via Appia* con el Palatino, el Foro y el Campidoglio (Rita PARIS, «Luigi Canina e il museo all'aperto della via Appia», en G. CAPPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum...*, 221-224, 221).

<sup>43</sup> L. CANINA, *Tavole per servire...*, 5.

<sup>44</sup> El valor académico del libro de Desgodetz, había animado a Valadier, como profesor de composición arquitectónica en la *Accademia di San Luca*, a completarlo en distintos puntos, tarea que inició en 1825 y que a su muerte en 1839 estaba sin terminar; la continuación del trabajo se encomendó a Canina, como su más conspicuo sucesor. Si la primera parte de la obra es conjunta de Valadier y Canina, la segunda es exclusiva de éste y tiene especial relevancia por cuanto dio a conocer monumentos inéditos que se habían descubierto en Roma recientemente.



29. Frontispicio de *L'Architettura antica*

*pratiche dell'architettura egiziana, greca, romana*; la monumental obra teórico-gráfica que, desde 1827, había ido apareciendo en distintas entregas y ediciones (a partir de 1830, siempre «*dai tipi dello stesso Canina*») hasta ver la luz —como trabajo completo y terminado— en 1844.<sup>45</sup>

El orden de publicación de las tres secciones no coincidió con la secuencia lógica que marcaba el ambicioso plan de la obra: si la primera en aparecer fue *L'Architettura greca* (1827), la *Sezione prima* dedicada a Egipto no empezaría a publicarse hasta 1839; y ello, debido a que Canina se mantuvo a la espera de los datos que estaban suministrando las campañas arqueológicas.<sup>46</sup>

Lo que Canina escribe en el *Discorso preliminare* (que más bien cabe interpretar como conclusión, ya que apareció con la *L'Architettura egiziana*) nos deja muy claro el concepto —y autovaloración— de su obra. Exhibe ahí, sin ocultar críticas a los autores contemporáneos, el sentido innovador de su trabajo. Consciente del carácter compilatorio y exhaustivo de *L'Architettura antica*..., tanto en lo que se refiere al texto como a las láminas, no se engaña —ni quiere engañar al lector— con el papel histórico a que sabía llamada su obra:

*Ora che si conoscono i principali monumenti sussistenti in ogni regione del mondo cognito, una assai maggiore opera è necessaria a soddisfare quanto si richiede. Quindi verrà tempo, che per il bene dell'arte l'auguro vicino, in cui questa mia opera, la quale comprende tutte le cose che ora si conoscono sull'arte dell'edificare, non sarà neppure sufficiente a corrispondere al medesimo importante studio.*<sup>47</sup>

Este comentario de Canina, entre el legítimo orgullo y la humildad que debe acompañar la labor del investigador, incide precisamente en uno de los logros más indiscutidos de la —por otra parte, controvertida— figura del arquitecto. *L'Architettura antica*, en la que Canina no rehuye mostrar que conocía prácticamente todo lo que se había escrito sobre la materia, es un preciado registro del saber del momento, reunido lo que estaba disperso, sistematizado y eficazmente expuesto.

El método de la obra, su fundamento en el análisis y en la descripción gráfica del mayor número posible de edificios, es enfáticamente enunciado por Canina; y, en tal sentido, esgrime los valores de su obra respecto a los trabajos de otros autores que sólo se habían ocupado de un reducido número de monumentos:

*(...) passerò ad indicare come questo utile magistero dell'arte impiegata dagli antichi non si possa apprendere dall'esaminare alcune poche opere soltanto; imperocchè è certamente necessaria una stessa considerazione su più gran numero di esse. Così non possono supplire a ciò le tante opere sovraindicate che risguardano parziali monumenti, benchè esposti con erudizione e diligenza; nè può ciascuno facilmente imprendere a conoscere i diversi monumenti, tanto considerando gli originali sparsi in diverse e disgiunte lontane regioni, quanto nelle tante opere rappresentanti i medesimi, che solo con difficoltà se ne possono avere in sufficiente numero da offrire un tale beneficio.*<sup>48</sup>

La acumulación de datos —aportados, dibujados—, la decidida opción por lo cuantitativo como mejor explicación del fenómeno, es esencial al método de trabajo de Canina; algo —no ajeno a la descripción filogenética de una historia natural— que ha de entenderse en las coordenadas del momento, y en lo que E.H. Carr ha llegado a ver algo de errado: «precisamente creer este cúmulo incansable e ilimitado de sólidos hechos como fundamento de la historia, el creer que los hechos hablan por sí solos y que los hechos notados no son nunca suficientes».<sup>49</sup>

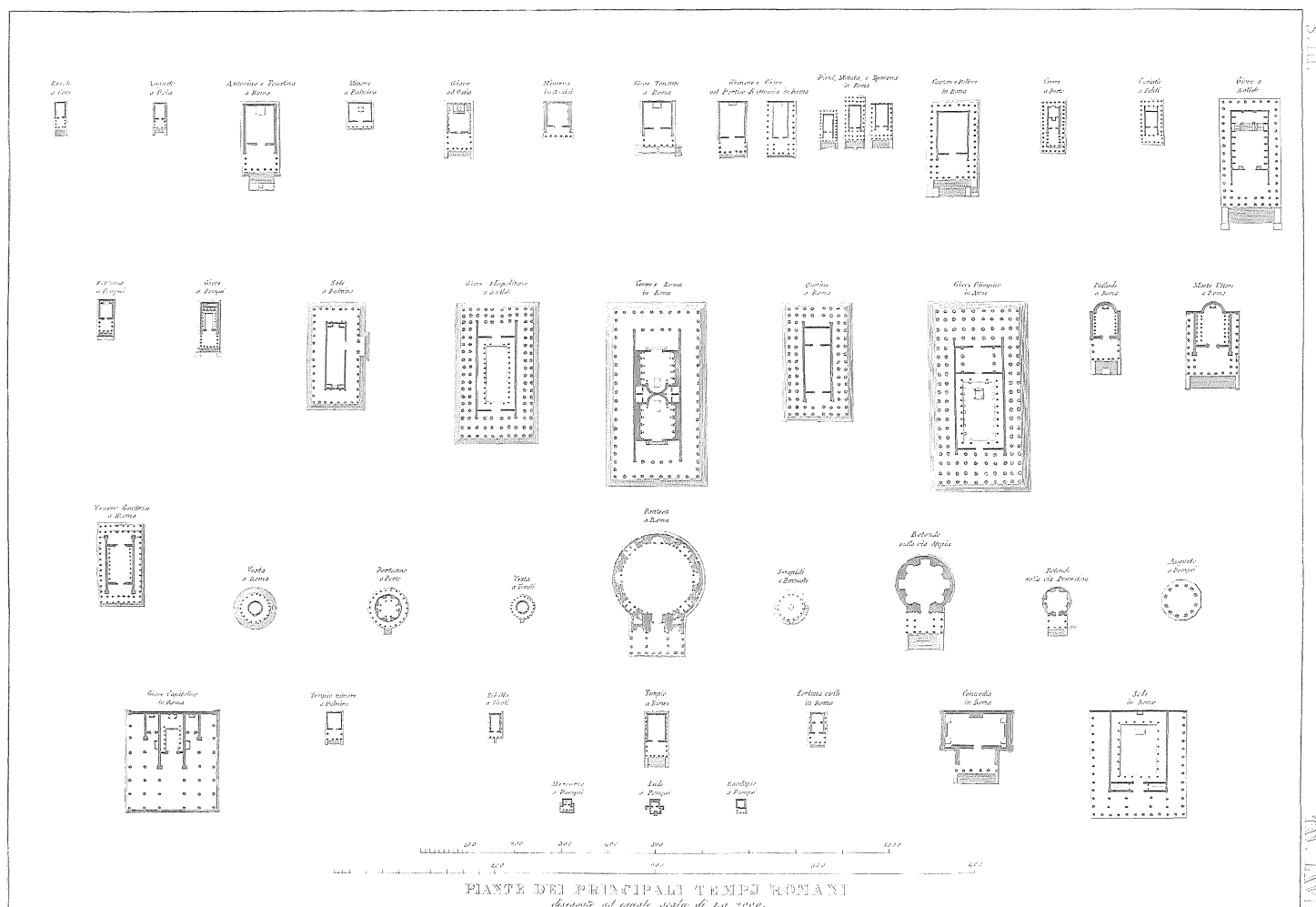
<sup>45</sup> El conjunto de *L'Architettura antica* integra, en formato infolio, tres volúmenes de texto y otros tres de láminas (con un total de 621).

<sup>46</sup> Canina esperó, una vez editada la napoleónica *Description de L'Egypte*, los resultados de la expedición de Ipolito Rossellini, publicados en su *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* (Pisa, 1832-44); hasta entonces las secciones segunda y tercera conocieron nuevas ediciones —rimaneggiate y ampliadas—. *L'Architettura romana* se publicó entre 1830 y 1840. No se puede establecer con precisión las fechas exactas de publicación, dado que la obra se editó en entregas, con intervalos más o menos regulares.

<sup>47</sup> L. CANINA, *L'Architettura antica*..., «Discorso Preliminare», 19.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>49</sup> E.H. CARR, *Sei lezioni sulla Storia*, Turín, 1966, 20 (ed. orig., Londres, 1961).



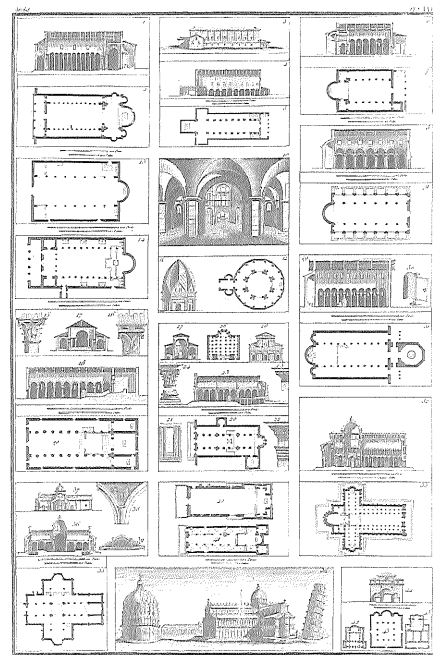
30. L.Canina, «Piante dei principali tempi romani» (*L'Architettura romana*, lám. LXVI)

El título completo de la obra acota bien la idea directriz de Canina: mostrar la historia de la arquitectura a través de los monumentos, dejando que éstos *hablen*, compilando un elevadísimo número de dibujos; idea que, claramente, toma de Seroux d' Agincourt. De hecho, también el título de *L'Histoire de l'art par les monuments* (París, 1808-1823) es bien descriptivo, como el propio autor se encarga de recalcar, avanzando el mismo camino que, enseguida, iba a interesar a Canina:

El propio título de mi obra, *Historia del arte a través de los monumentos*, indica suficientemente claro el fin que me he propuesto obtener. (...) Eran los monumentos quienes, sobre cualquier otra cosa, debían hablar; yo no me encargaba, en cierto modo, más que de escribir bajo su dictado, a lo más de explicar, y de comentar quizá su lenguaje: mi trabajo por tanto consistía en compilarlos en grandísimo número, en escoger los suficientemente auténticos y marcados con un particular carácter, en aproximarlos y clasificarlos metódicamente siguiendo relaciones de fecha, de fin, de importancia y de estilo, para que los testimonios que ellos comportan, los hechos de que disponen, los juicios que ellos pronuncian sobre sí mismos, formasen, si así puedo expresarlo, una narración continuada, un cuerpo completo de doctrina.<sup>50</sup>

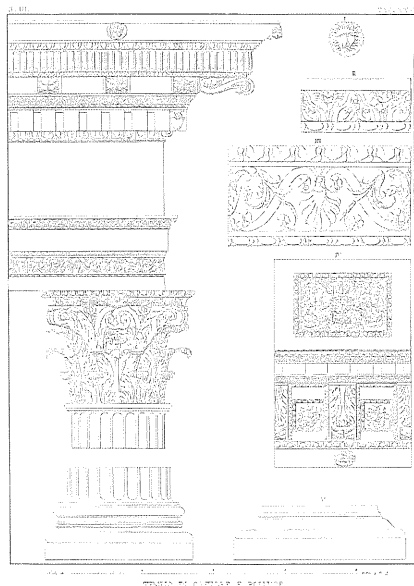
La ya entonces prestigiosa obra de Seroux d' Agincourt, con su original método del paralelo gráfico [Fig 31], es una de las más reconocibles fuentes de Canina; la obra de éste, en definitiva, y a pesar de todas sus diferencias metodológicas, se puede entender como extensión *ab initio* de la obra del francés: el propio Canina, en el prefacio de *L'Architettura romana* indica que su obra acaba donde empieza la de Seroux...

Pero en el campo del arte de la Antigüedad otras serían sus influencias: por encima de todas –como en los demás autores de principios del XIX– la de Winckelmann, cuya *Historia del arte en la Antigüedad* (Dresde, 1763), traducida al italiano en 1779, sienta las bases historiográficas para la obra de Canina. Pero éste, a diferencia del alemán –centrado prioritariamente en la escultura–, aplica dichas bases al campo propio de la arquitectura; y ésta fue su original aportación,

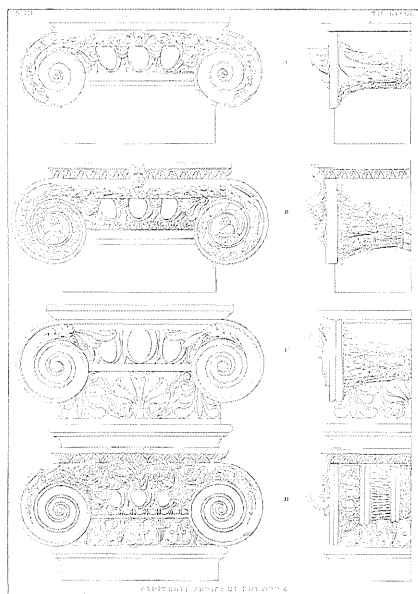


31. J.B.L.G. Seroux d' Agincourt, «L'architecture améliorée en Italie, à l'époque de Charlemagne aux IX<sup>e</sup>, et par les pisans aux X<sup>me</sup> et XI<sup>me</sup> siècles» (*Histoire de l'art par les monuments*, 1823, lám. xxv)

<sup>50</sup> Jean Baptiste Louis Georges SEROUX D' AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, París, 1823, vol. I, 24.



32. L.Canina, Detalles del orden del templo de Cástor y Pólux (*L'Architettura romana*, lám. XXV)



33. L.Canina, Capiteles jónicos (*Ibid.*, lám. LXVIII)

34. G.B. Piranesi, Dibujo en que, con intención crítica, se superponen capiteles jónicos romanos a una lámina de la obra de Le Roy (*Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761, lám. xx)

el primer intento de esquematización global de la arquitectura antigua. En este punto sólo se puede reconocer como precursor directo de *L'Architettura antica*, si bien con propósito mucho más limitado, al alemán Aloys Ludwig Hirt (1759-1837), cuya *Geschichte der Baukunst bei den Alten* (Berlín, 1821-27) avanzaba, con sus numerosas láminas, el método teórico-gráfico de Canina (quien no duda en citarlo como claro ascendiente).<sup>51</sup> Canina era consciente de que con *L'Architettura antica* incorporaba su nombre, junto a los de Winckelmann y Seroux d'Agincourt, y aun el de Leopoldo Cicognara –con su *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* (Venecia, 1813-1818)–, a la relación de los grandes fundadores de la moderna historia del arte.

*L'Architettura romana* ensancha largamente sus miras respecto a las otras dos secciones. En comparación con éstas, principalmente compilatorias, marca además una radical diferencia: podemos hablar de una mayor «modernidad científica»,<sup>52</sup> basada en buena parte en la toma directa de datos por el propio Canina. Nada que ver, está claro, el redibujado o la transcripción gráfica de monumentos (como en sus volúmenes de Grecia y Egipto) con el encuentro inmediato –para él, tan frutivo– con la realidad material de la arquitectura.

El contacto con las ruinas de la Antigüedad clásica fue algo connatural a Canina desde que se estableció en Roma en los años de juventud, aprendiendo a escuchar esa *lección* de los monumentos que luego se esforzaría por transmitir en su obra. En este sentido, cuando en *L'Architettura romana* se refiere a las ruinas del templo de Cástor y Pólux, parece evocar la aproximación a ellas que muchos años antes había realizado mediante su inseparable herramienta del dibujo [Figs. 12 y 32]: «oltre l' eleganza delle proporzioni, si ammira pure una estrema delicatezza e finitezza nella esecuzione degli ornamenti tutti, e questa non si può mai bene conoscere se non esaminandoli da assai vicino». <sup>53</sup> Y está documentado, así mismo, en qué modo Canina formaba a un grupo destacado de discípulos ante los monumentos de la Roma antigua: no la enseñanza oficial (recordemos que rechazó enseñar arquitectura en las aulas universitarias) sino un aprendizaje práctico, en contacto directo con los testimonios de las construcciones del pasado.

*L'Architettura romana* tiene, en este aspecto, una primacía dentro del conjunto ternario de la obra; si las secciones de Egipto y Grecia tuvieron otros precursores (sin privar a Canina del logro estructurador), nuestra *Sezione terza* fue pionera en el estudio global de los monumentos romanos. Es muy clarificativo el modo en que Canina delimita su aportación, fundamentada en el manejo de datos arqueológicos, respecto a los autores que con anterioridad habían tratado acerca de la arquitectura romana «e tra essi si annovera per il primo il Desgodetz, e poscia il Piranesi con diversi altri eruditi artisti che con opere de minor volume illustrarono le antiche fabbriche di Roma»; <sup>54</sup> de Desgodetz cita *Les édifices antiques de Rome*, sobre la que publicaría luego sus *Aggiunte e correzioni* (a las que ya nos hemos referido), y de Piranesi refiere la larga lista de sus publicaciones sobre Roma.

Al tratar de la arquitectura de Roma no se puede soslayar la mirada, distante pero también próxima, de Canina hacia Piranesi.<sup>55</sup> En particular conviene reparar en el modo en que retomó, del lado del veneciano, el antiguo debate sobre el origen etrusco de la arquitectura romana. Si Piranesi, con su *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* (1761), había contestado polémicamente la tesis de Le Roy [Fig. 34], relativa a la preponderancia de la arquitectura griega, de la que derivaría como decadencia la romana,<sup>56</sup> y reivindicaba ésta desde sus orígenes etruscos, también Canina defiende la autonomía de la construcción de los romanos frente a la griega. Y lo hace diferenciando bien –algo tan característico de la

<sup>51</sup> L. CANINA, *L'Architettura antica*..., «Discorso preliminare», 16, nota 178.

<sup>52</sup> L. PASTORIN, *op. cit.*, 106.

<sup>53</sup> L. CANINA, *L'Architettura romana*, parte III, 74.

<sup>54</sup> L. CANINA, *L'Architettura antica*..., «Discorso preliminare...», 7.

<sup>55</sup> A pesar de ese distanciamiento consta (Camillo RAVIOLI, *In morte*..., 26) que Canina tenía en una pared de su estudio, bien visible, un retrato de Piranesi.

<sup>56</sup> Teoría pangriega esgrimida por Le Roy en *Les Ruines des plus Beaux Monuments de la Grèce* (1758), que sería ampliamente asentada en Francia.



arquitectura romana— el orden tectónico (la sustancia constructiva, que deriva de los etruscos: fundamentalmente el arco y la bóveda) del código formal yuxtapuesto (el lenguaje clásico de los griegos):

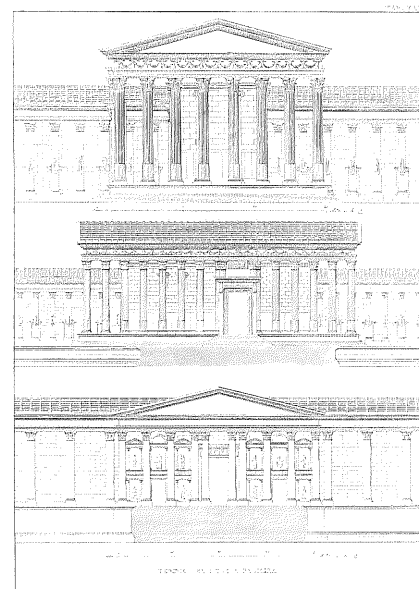
*Pertanto a questo riguardo osserveremo che mentre diversi scrittori moderni, sono di parere che i Romani abbiano più generalmente ricevute le arti dai Greci, credono poi che la maniera di costruire la loro abitazione sia stata derivata dagli Etruschi: ma ora potendo abbastanza conoscere che non solo quelle dei Romani erano costruite nell' indicato modo, ma pure quella di altri popoli Italiani, come chiaramente lo dimostrano le molte cose scoperte in Pompei, si può stabilire che una tale maniera fosse propria degl' Italiani in generale.<sup>57</sup>*

El texto de *L'Architettura romana*, de acuerdo al plan de la obra completa, se estructura en tres partes, metodológicamente concebidas de lo general a lo particular: desde las coordenadas históricas al análisis concreto del monumento. La primera, *Storia dell'Arte*, comprende cinco capítulos, correspondientes a etapas bien acotadas: desde la monárquica hasta la que concluye con Constantino y el traslado de la capital del Imperio a Constantinopla, «dalla qual' epoca —indica significativamente Canina— ha principio la storia dell'arte compilata dal D' Agincourt».<sup>58</sup>

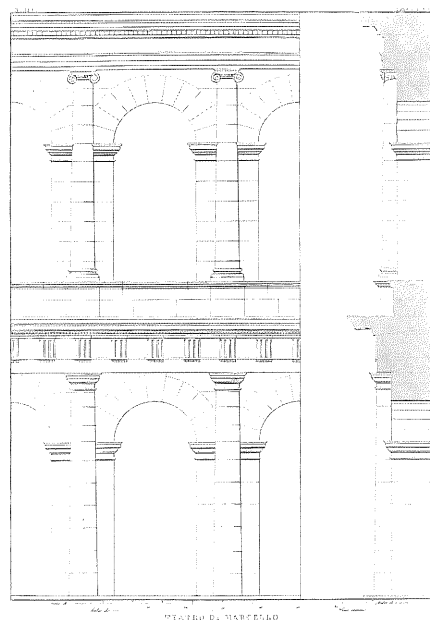
La segunda parte, *Teorica e pratiche dell' arte considerate nelle differenti specie di edifizii* se remite expresamente al plan de la obra de Vitruvio, analizando los monumentos según tipologías a lo largo de quince capítulos; y otros quince capítulos son los que abarca la tercera parte, *Descrizioni dei monumenti*, directamente ligada a las láminas que se publican aparte.<sup>59</sup> En ésta «si osservano solo quelle cose che risguardano parzialmente i diversi edifici, e che non si sono potute indicare, senza intralciare il discorso, nelle due antecedenti partii»;<sup>60</sup> y se precede de las *Indicazione dei principali monumenti di Roma Antica*, donde incluye la profusa —más de cuarenta páginas— *Divisione della città in quattordici regioni* (relativa a la primera de las láminas: *Pianta topografica di Roma Antica contenuta in grandi tavole doppie, che volendo, si possono unire insieme*).

Las 256 láminas de la *Architettura romana* se corresponden,<sup>61</sup> así, con este programa organizado por tipologías (criterio que en el caso de Roma —que sentó, prácticamente, las bases de los tipos arquitectónicos— no es, desde luego, inadecuado); y se extienden por la agigantada escala temporal y geográfica que alcanzó la arquitectura romana.<sup>62</sup> Su discurso absorbe con naturalidad las dislocaciones del yuxtaponer obras con muchos años —o siglos— de diferencia entre ellas, o edificios significativamente distantes en el espacio (cuestión ésta minorable, si atendemos a la intención universalista de la arquitectura romana —tercer pie, junto a la lengua y al derecho, del fenómeno de la romanización—).

La colección de láminas tiene un indiscutible valor: facilitar la comparación global de arquitecturas que hasta entonces sólo habían conocido estudios monográficos, mostrando visualmente sus semejanzas, relaciones y líneas de evolución. Ello se consigue en buena parte por el tratamiento unificado del dibujo: un dibujo escuetamente lineal, atento a la rigurosa descripción formal del objeto (acentuando la idea del volumen —sin sombrear— sólo por el convencional realzado de la línea en sombra); un dibujo perfectamente adecuado a la representación sistematizada por Monge en su *Geometría Descriptiva* (1799); un



35. L.Canina, Alzados del conjunto del Templo del Sol en Palmira (*L'Architettura romana*, lám. XXX)



36. L.Canina, Alzado y sección del Teatro de Marcelo (*Ibid.*, lám. CVI)

<sup>57</sup> L. CANINA, *Descrizione storica del Foro Romano...*, cap.II, 180.

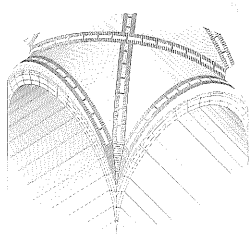
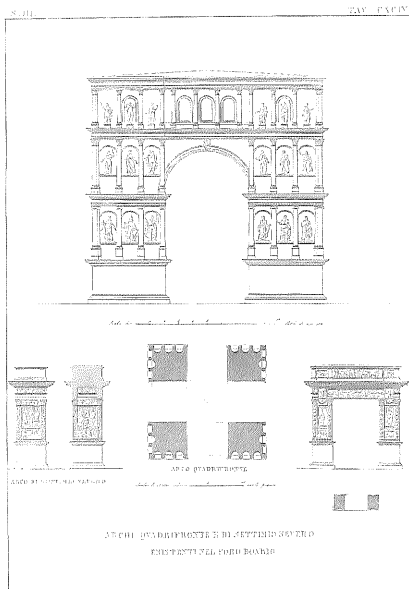
<sup>58</sup> L. CANINA, *L'architettura romana...*, «Prefazione», 6.

<sup>59</sup> Es significativo que Canina, al tratar de la tipología más paradigmática, la del templo, no pueda seguir la teorización vitruviana —«ella misma de origen griego» (L. PASTORIN, *op. cit.*, 111)— y desdoble el capítulo en *Tempi regolari* (Cap. II) y *Tempi di varia forma* (Cap. III).

<sup>60</sup> L. CANINA, *op. cit.*, 6.

<sup>61</sup> Las entregas de las láminas, en quince series —de acuerdo a los capítulos de las *Descrizioni*—, se fueron publicando con cierto desfase respecto al texto. En ediciones posteriores se intercalaron algunas nuevas láminas (manteniendo la numeración, y añadiendo un código alfabético).

<sup>62</sup> Resulta chocante que el gran desarrollo de la arquitectura hispanorromana sea apenas mencionado, y sólo una lámina —la del acueducto de Segovia (lám. CLXVI)— se refiera a ella; y esto, aunque señale Canina (*L'Architettura antica...*, «Discorso preliminare», 16) el escaso nivel de estudios y levantamientos de monumentos romanos en España «in gran parte mancanti d'illustrazioni, e di diligenti esposizioni, quali si desiderano attualmente».



37. L.Canina, Alzado y planta del arco de Jano Cuadrifronte (*Ibid*, lám. CXCV)

38. A. Choisy, Vista axonométrica de la bóveda de arista del arco de Jano Cuadrifronte, mostrando su singular solución constructiva (*L' Art de bâtir chez les Romains*, 1873, lám. VII, det.)

39. L.Canina, Vista de la reconstitución ideal del *frigidarium* de las Termas de Caracalla (*L'Architettura romana*, lám. CLII)

dibujo que por privilegiar la *geometría* del objeto va en detrimento de su definición constructiva [Fig. 37]. Y un dibujo, no dejemos de recalcarlo, que busca la regularización, más allá de los ocasionales accidentes, imperfecciones o asimetrías.

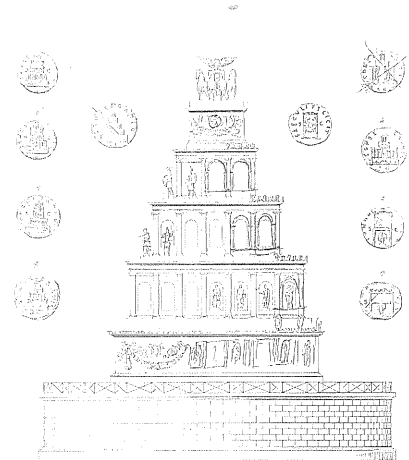
Este estilo «neoclásico» del dibujo —tan cercano al de Letarouilly, Schinkel o Percier<sup>63</sup> es el empleado en la parte fundamental de las láminas, la que llamaríamos propiamente *descriptiva* —plantas, alzados, secciones—; parte incomparablemente más extensa y, desde luego, más atractiva, que la que atiende a las reconstituidas *vistas*. En esta última el criterio gráfico —ajustándose al carácter perceptivo— introduce sombras, texturas, elementos ambientales y aun, en contadísimas ocasiones, personajes contemporáneos a las arquitecturas que —no sin un desconcertante aire *metafísico*— recrea.

Una cuestión a destacar en estas *vedute* intercaladas en las láminas es la escasísima atención prestada a algo tan notable —y consustancial— de la arquitectura romana como la percepción del espacio interior, del que sólo se deja muestra en tres casos (el Panteón, la Biblioteca Palatina y la gran nave de las termas de Caracalla —luego tan reutilizada por distintos autores— [Fig 39]).<sup>64</sup> Las vistas exteriores que tienen pleno sentido en la sección de los griegos y en la de los egipcios no son suficientes para dar a entender esa fundamental aportación de la arquitectura romana; y es chocante que Canina no explotara visualmente esta *demonstración* de las fantásticas atmósferas interiores que él mismo había reconstituido (y, por lo demás, perfectamente *descrito* en planta y secciones).



La densidad de información gráfica que preside la obra de Canina no estorba —más bien, apetece— que ambos sistemas de representación se den con frecuencia, y jugosamente contrastantes, en una misma lámina. La representación axonométrica es aún por entero inexistente, sólo aparece con timidez en detalles secundarios (y ello aguza el contraste —aparte de la muy distinta mirada hacia la materialidad de la construcción— con los esclarecedores dibujos que de esas mismas arquitecturas romanas haría Choisy unas décadas más tarde[Fig. 38 ]).<sup>65</sup>

Con la voluntad de comparación sistemática, apuntada más arriba, cuadra perfectamente el uso del paralelo que se hace en las láminas de *L' Architettura romana*. La directa yuxtaposición de imágenes gráficas para extraer conclusiones, especialmente eficaz en las comparaciones a la misma escala [Fig. 30], es —incluso como recurso retórico— hábilmente empleada por Canina; éste continúa así, y renueva conceptualmente, la práctica de Seroux d'Agincourt (y aun enlaza —a pesar de las absolutas diferencias de partida— con el *Recueil et Parallele* de Durand).<sup>66</sup>



40. L. Canina, Dibujo preparatorio (para la lám. CCXXVIII de *L'Architettura romana*) de la restitución del Rogo Eustrino a partir de monedas romanas (AST. A.C., cart. 5, f.32)

<sup>63</sup> Javier GIRÓN y Javier ORTEGA, «Luigi Canina...», 16.

<sup>64</sup> No pocas de sus *vistas* de los monumentos romanos han sido utilizadas, sin referencia alguna a Canina, cuando no atribuidas como «restauración del autor» del correspondiente trabajo.

<sup>65</sup> Auguste CHOISY, *L'art de bâtir chez les Romains*, París, 1873.

<sup>66</sup> J. GIRÓN y J. ORTEGA, *op. cit.*, 13.

Esta historia dibujada de la arquitectura romana, a través de sus monumentos idealmente restituidos, conlleva siempre un estado de tensión entre dos usos –bien largos– del dibujo: como estricto registro documental, y como libre y completa recreación. Uno y otro se entremezclan, con sorprendentes resultados, en las láminas de Canina: si éste nunca renuncia a ofrecer una imagen completa y absolutamente terminada del monumento, hasta en sus últimos detalles y elementos escultóricos, tampoco deja de aportar gráficamente los datos en que se apoya: sus láminas abundan en descripciones de fragmentos de la Planta Severiana y testimonios numismáticos [Fig. 40],<sup>67</sup> situados junto a las hipotéticas reconstituciones.<sup>68</sup> De igual modo, las plantas de sus conjuntos urbanos –en concreto, las tan de cerca estudiadas ruinas de la ciudad de Roma– procuran distinguir gráficamente, en tinta oscura, el vestigio existente de lo meramente intuido.

La serie de dibujos de *L'Architettura romana* es fiel reflejo del empeño de la obra de Canina: conseguir la *verosimilitud* de su reconstrucción de la arquitectura antigua mediante la *representación*, y ésta amparada por la exhaustiva aportación de datos, «*per essere persuaso che quanto più vi fosse d'autorevole, tanto meno vi sarebbe stato d'inverosimile*»;<sup>69</sup> llevar las ruinas del pasado, mediante el dibujo, a una forma completa, regularizada e inteligible.<sup>70</sup> Un empeño intrépido –y, por otra parte, interminable– que define, aunando todos sus disímiles planos, la particular idiosincrasia de Canina.

### Canina en Roma. Apunte biográfico

El nombre de Canina es inseparable de la idea de Roma, ciudad que habitó en el más estricto y a la vez extenso sentido de la palabra: la Roma real, coeva, y la Roma pretérita e ideal, alcanzada por medio de su erudición. Llegado a Roma en su primera juventud, se aferró a ella y nunca ya la abandonaría. Sólo algunos viajes le distraerían de la ciudad por contado tiempo; y el regreso de uno de ellos, fatalmente, le impediría terminar en Roma sus días y ser en ella sepultado. Nos referimos así a un «artista exquisitamente romano»,<sup>71</sup> a un Canina íntimamente conformado por el ambiente de Roma, que él –a la recíproca– también en cierto modo conformó.

Había nacido en 1795 en la pequeña localidad piamontesa de Casale Monferrato; se trasladó a Turín en 1810 para iniciar sus estudios en la *Facoltà di Architettura* de esa Universidad, donde fue discípulo de Bonsignore y de Talucchi.<sup>72</sup> Formado como arquitecto en la etapa napoleónica y titulado en 1814,<sup>73</sup> el comienzo de su carrera profesional vino marcado por la Restauración, obteniendo del rey de Cerdeña <sup>74</sup> un pensionado en la *Accademia di San Luca* en Roma, adonde llegó en 1818.

<sup>67</sup> Resaltamos el continuo uso que, en *L'Architettura romana*, hace Canina de la numismática como ciencia auxiliar, siendo uno de los primeros en emplearla con carácter metodológico.

<sup>68</sup> En *L'Architettura romana*, a pesar de la mayor solidez arqueológica con respecto a las otras dos secciones, no deja de incluir el ejercicio (ya avanzado por Canina en el tomo de los griegos, y que luego ampliaría con el Templo de Jerusalén) de restitución gráfica a partir de un texto; tal es el caso de la citada basílica de Vitruvio [Fig. 5 ].

<sup>69</sup> L. CANINA, *L'architettura romana...*, «Prefazione», 10.

<sup>70</sup> Susanna PASQUALI, «Luigi Canina al Tuscolo: la carriera di un architetto-archeologo», en G. CAPPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum*, 17-29, 27.

<sup>71</sup> G. BENDINELLI, «Luigi Canina architetto...», 428.

<sup>72</sup> Canina realizó la necrológica de Ferdinando Bonsignore (1767-1843) en la *Accademia di San Luca* y ahí recuerda cómo su maestro se formó en Roma, resaltando el aprendizaje que obtuvo de los edificios antiguos; y se refiere, curiosamente, a la relación juvenil de Bonsignore con la *Accademia della Pace*.

<sup>73</sup> En 1812 interrumpió los estudios para incorporarse al ejército, en la localidad de Alessandria, próxima a su lugar de nacimiento, hasta la liberación de las tropas napoleónicas en 1814. Allí sirvió, como ingeniero militar, a las órdenes de Camillo Borghese, que había casado con Paolina Bonaparte (1803) y que en 1808 fue nombrado dignatario del Imperio y gobernador del Piamonte y la Liguria; de este modo estableció contacto con quien iba a marcar, poco después, buena parte de su carrera profesional.

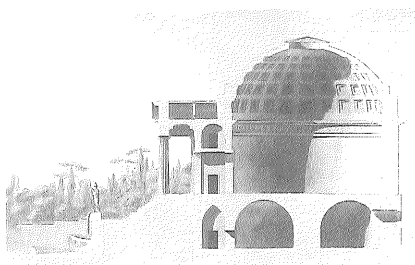
<sup>74</sup> Con el Congreso de Viena (1815) se crearon nuevos estados en torno a Francia con el fin de evitar una nueva expansión continental francesa; entre ellos, el reino de Piamonte-Cerdeña.



41. Retrato de Canina en Londres, el año de su muerte (GCDS, cat. IX 6)

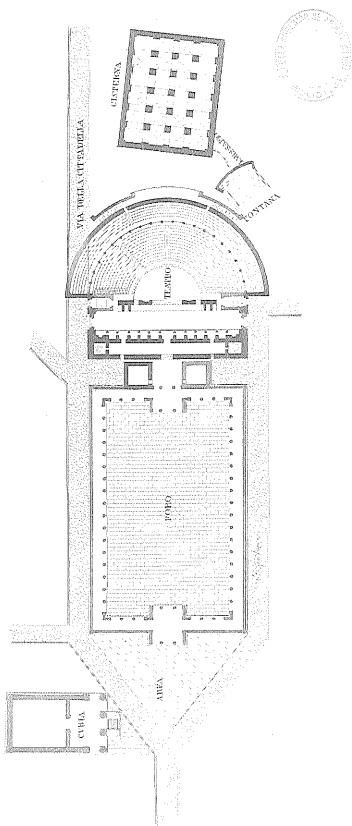
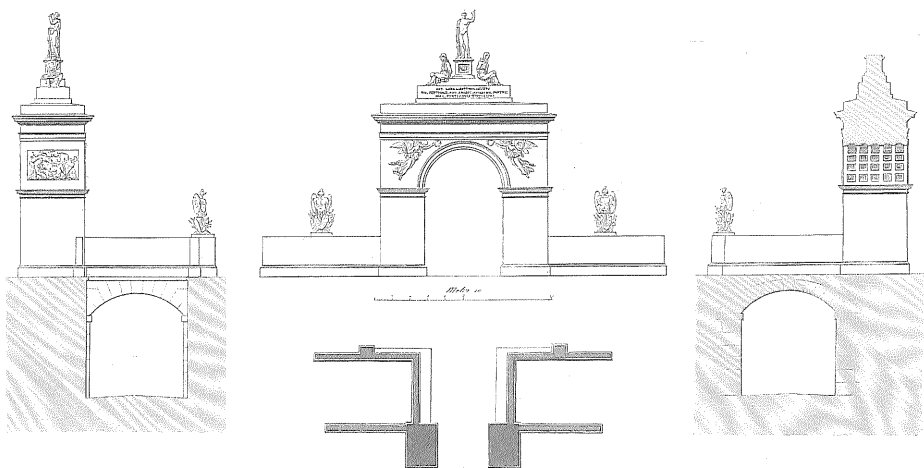


42. L.Canina, La casa de Canina en Roma (AST, A.C., cart. 7, b. 2)



43. L.Canina, Sección del proyecto de Sala de Exposiciones de Bellas Artes [1823] (BC, 20 B II 105)

44. L.Canina, Proyecto de arco romano en Villa Borghese (*Le nuove fabbriche della Villa Borghese*, 1828, lám. XII)



45. L.Canina, Restitución ideal de la planta del Foro y Teatro de Túsculo (*Descrizione dell' antico Tuscolo*, Roma, Canina, 1841)

En Roma residió en la zona de *Trinità dei Monti*, que todavía era el centro de la vida artística romana, en el mismo edificio de *via Gregoriana* en que había vivido Piranesi.<sup>75</sup> La ciudad que encontró, recién liberada de la ocupación francesa, iniciaba una nueva mirada a su pasado y a la necesaria restauración de sus monumentos; de este ambiente participó Canina a través de Valadier, de quien era discípulo en la *Accademia* y que ya constituía, junto con Stern, el gran referente en cuanto a la conservación monumental. Desde su llegada se interesó por las ruinas de la antigüedad y la forma urbana de la Roma clásica: lo que, a lo largo de su vida, sería el nervio conductor de sus estudios e investigaciones.

Entró enseguida en contacto con Camillo Borghese, para cuya villa romana realizó sus primeros proyectos arquitectónicos (1822).<sup>76</sup> En su *Le nuove fabbriche della Villa Borghese* (1828) ya recoge algunos de sus trabajos realizados para esos jardines; en particular, los dos puentes sobre el antiguo camino *delle Tre Madonne* (el romano [Fig.44] y el que sigue la imperante moda de la egiptomanía) y el propileo jónico, una de las más difundidas obras neoclásicas en la Europa del momento. Desde entonces su carrera como arquitecto (a la que, a pesar de su mayúscula dedicación al estudio de la arquitectura antigua –y podríamos decir que en relación con ello–, nunca renunció) estuvo ligada hasta sus últimos pasos a esa ilustre familia, para quien ideó y construyó distintos proyectos de obra nueva y de restauración, así como trabajos arqueológicos y aun ingenieriles e hidráulicos.

Su quehacer como arquitecto fue compaginándose (y cediendo terreno) con sus estudios histórico-arqueológicos, los cuales registraba y divulgaba en una intensa política editorial, en la que el historiador y teórico se fundía con el dibujante, el impresor y el editor. La práctica totalidad de su descomunal serie de publicaciones (indicamos las más destacadas en el apéndice) fue producida en el taller tipográfico y de calcografía que en 1830 instaló en su propio domicilio de *via Gregoriana*,<sup>77</sup> llegando a ser una próspera empresa, con no poco personal, desde la que se revitalizó el campo de la impresión en Roma. No cabe duda de que la activa dinámica de esta pequeña industria fundamentó el propio éxito de la producción científica de Canina.

Junto al Canina que restituía gráficamente arquitecturas perdidas, llegando a reconstituciones próximas a la fantasía, se dio sin solución de continuidad el arqueólogo que llevó a cabo importantes excavaciones, tanto en Roma –entre ellas, las ya citadas del Foro Romano (1850) y la *via Appia* (1850-53)–, como en

<sup>75</sup> En la fachada de este edificio (*via Gregoriana* 42 / *via Sistina* 48) hay una lápida memorativa con los nombres de los dos arquitectos más el del escultor Thorwaldsen, que también vivió ahí (cuya necrológica en la *Accademia di San Luca* corrió a cargo de Canina). En ese mismo edificio vivió también el diplomático alemán Kestner, uno de los fundadores, en 1828, del *Istituto di Corrispondenza Archeologica*, con el que Canina colaboró desde su inicio; y en otro número de esa misma calle había residido durante su estancia romana otra figura tan relevante para Canina como Seroux d'Agincourt.

<sup>76</sup> Llegó a suceder enseguida, como arquitecto de los Borghese, a Antonio y Mario Asprucci. Por otro lado, la relación de Canina con los Borghese supuso la enemistad con su maestro Valadier.

<sup>77</sup> Por su amigo T.L. DONALDSON («A brief memory...», 422) –que se refiere a cómo Piranesi y otros autores romanos habían producido sus estampas en su propio domicilio– sabemos que una o dos salas de la casa eran ocupadas por los dibujantes y grabadores, y otra por la prensa propiamente dicha.

sus alrededores, particularmente las antiguas ciudades etruscas. De todas ellas quiso dejar cumplida cuenta en sus publicaciones [Fig 45].

Personalidad celebradísima en su época, perteneció a numerosas corporaciones italianas y europeas: miembro del *Istituto di Corrispondenza Archeologica* (1829), de la *Accademia Romana di Archeologia* (1830) y de la *Accademia di San Luca* (1833); fue también, sucediendo a Nibby, Comisario de *Antichità e Belle Arti* (1839), Arquitecto de la reina viuda de Cerdeña (1839), Consejero municipal de Roma (1847), y Director de los Museos Capitolinos de Roma (1856); y aun declinó otros ofrecimientos, como el de suceder a su maestro Bonsignore en la cátedra de arquitectura en Turín (1843).<sup>78</sup> Entre otras academias de Bellas Artes europeas, por lo que a nuestro país toca, fue miembro correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando (1852).<sup>79</sup>

Mantuvo una particular relación con el Reino Unido (miembro del RIBA en 1849) adonde viajó en tres ocasiones.<sup>80</sup> Volviendo de Londres, y tras visitar su ciudad natal, le sobrevino la muerte en Florencia (1856) y allí, en la iglesia de *Santa Croce*, fue enterrado; su monumento funerario [Fig. 46],<sup>81</sup> junto a los de los grandes nombres florentinos que revisten las paredes de esa iglesia-panteón, muestra un epitafio que resume su personal imbricación de la arquitectura con la historia y la arqueología.<sup>82</sup>

Como recordaron quienes de cerca le trataron, y como podemos reconocer a la vista de la magnitud de su obra, Canina fue persona de enorme capacidad de trabajo, gran madrugador y concienzudo: esa estirpe de arquitectos/estudiosos de la arquitectura (como Viollet-le-Duc, podríamos decir) que hoy nos llegan a sorprender con la abrumadora producción que fueron capaces de llevar a cabo. Aun especialmente susceptible ante las críticas realizadas a su quehacer, fue consciente de qué papel había desempeñado en la historiografía de la arquitectura.

Poco antes de morir, la ciudad que habitó, amó y estudió, en la que fue una autoridad y en la que había alcanzado el reconocimiento general, había inscrito su nombre en el registro de los Nobles de Roma (1855), nombramiento que el arquitecto piamentés tenía como uno de los mayores honores alcanzados;<sup>83</sup> y de ello da cuenta el memorial que hoy podemos ver en la iglesia romana de *Ss. Luca e Martina*.

\* \* \*

Tras la muerte de Canina, y tras las numerosas necrológicas (no sólo habidas –como la de su amigo Donaldson– en el ámbito italiano), su figura y su obra fueron casi olvidadas en el rápido devenir de la cultura arquitectónica europea: habría que esperar hasta los años cuarenta del siglo XX para que su nombre sus-



46. Sepulcro de Canina en la iglesia de *Santa Croce*, Florencia (fotogr. del autor)

<sup>78</sup> Bajo la carátula de las sucesivas ediciones de sus obras se refleja bien el número de cargos y distinciones italianas y europeas que iba rápidamente alcanzando. El largo epistolario de Canina (conservado metódicamente por el arquitecto y que, en buena parte, publica el trabajo de Bendinelli) da cuenta de sus múltiples vínculos con la cultura arquitectónica de distintos países europeos.

<sup>79</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juntas particulares, 1835-1854, 3-128, Junta de Gobierno de 7 de marzo de 1852, 175.

<sup>80</sup> La primera de ellas, en 1845, para proponer a Charles Robert Cockerell (1788-1863) la fundación de una sociedad europea para la difusión de la arquitectura clásica; la segunda, en 1851, para visitar la Exposición Universal; la última, en 1856, para tratar con el duque de Northumberland sobre el acondicionamiento interior del castillo de Alnwick. Thomas Leverton Donaldson (1795-1885), profesor del *University College* de Londres y uno de los fundadores del RIBA, que acogió a Canina en su propia casa en su tercer viaje a Inglaterra, escribió en *The Builder* (1856) una de las primeras necrológicas de Canina.

<sup>81</sup> Este monumento, realizado en 1873, incluye el busto del arquitecto. Como explica Donaldson en su necrológica, Canina, por alguna superstición, no consintió nunca que se le hiciese un retrato o un busto; pero, durante su última estancia en Londres, Donaldson (*op cit.*, 423) le convenció para que se dejase fotografiar [Fig. 41]; y ésa es la única fotografía –en que aparece con una explícita prevención– que de él se conoce.

<sup>82</sup> El epitafio es debido a Achille Gennarelli, quien pronunció el discurso de inauguración del monumento en 1873.

<sup>83</sup> La concesión del título de nobleza estuvo ligado a su designación como director de los Museos Capitolinos, ya que, según norma establecida por Clemente XII, se requería tal condición para ocupar este cargo. Canina sucedió en éste al marqués Melchiorri (Paolo LIVERANI, «Canina e i musei», en G. CAPPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum*, 67-74, 73).



citara de nuevo la atención de los estudiosos de la arquitectura; fundamentalmente fue Goffredo Bendinelli quien, con su ponencia en el *V Convegno di Storia dell'Architettura* en Perugia (1948) y su subsiguiente y exhaustivo trabajo biográfico sobre Canina (1953), posibilitó un resurgir del interés por la obra multidisciplinar del arquitecto.

Se trató desde entonces su obra arquitectónica, en particular sus proyectos para la casa Borghese; pero, curiosamente, mucho menos se miró hacia su exorbitante quehacer como historiador y difusor de la arquitectura, aunque deban mencionarse trabajos como el de Oechsli (1975) o el de Fagiolo y Madonna (1979). Últimamente, sobre todo con motivo de la celebración de su segundo bicentenario, han aparecido interesantes estudios sobre este aspecto, como el de Pasquali (1993), Pastorin y Sistri (1995), que aportan nuevos documentos no utilizados por Bendinelli; así como los integrados en la publicación sobre los trabajos de Canina en Túscolo, dirigida por Cappelli y Pasquali (2002). En español, los profesores Ortega y Girón (2003) han realizado el estudio introductorio –dedicado en buena parte a la sustancial condición de Canina como dibujante– al tomo de láminas de *L'Architettura greca* de esta misma colección.

Esta creciente producción bibliográfica (que recogemos en el apéndice) parece indicar que la –hasta hace no mucho– *ocultada* figura de Canina ofrece, en su multiforme dimensión, nuevos campos a explorar, y que su legado, acaso, no nos sea tan lejano. Conviene aquí recordar una curiosa observación que hace Bendinelli respecto a su intervención en el congreso citado: cuando terminó de leer el texto, en que se quejaba de lo poco conocido que aún era Canina tanto en Italia como en el extranjero, se le indicó que, en cierto modo, su obra era menos desconocida de lo que él suponía, ya que los estudiantes de las Escuelas de Arquitectura estaban habituados a utilizar sus láminas, aunque no supieran en realidad quién hubiera sido el autor.<sup>84</sup>

Esta matización ponía de relieve, casi un siglo después de su muerte, cuál había sido el verdadero logro de Luigi Canina. Y aun entre nosotros podríamos constatar cómo nuestra Escuela –la entonces Escuela Especial de Arquitectura de Madrid– solicitó varios libros suyos para la enseñanza de la Historia de la Arquitectura;<sup>85</sup> y cómo sus láminas, tratadas de manera más o menos anónima, así como las de su estricto contemporáneo Letarouilly (1795-1855), tuvieron un destacado papel en la formación de arquitectos hasta tiempos no muy lejanos.<sup>86</sup>

No erraríamos mucho, por consiguiente, si contestando a aquel erotema que apuntábamos al principio, defendiéramos el discurso autónomo de las láminas de *L'Architettura romana*, de cara a nuestros estudiantes –y estudiosos– de Arquitectura; ni erraríamos tampoco si, contestando a esa otra pregunta de a quién dirigió Canina la obra que nos ocupa, insistiéramos en que estaba destinada a los arquitectos: Canina, que fue siempre –quiso ser por encima de todo– arquitecto, era sabedor de «que el documento gráfico, representando el monumento *restaurado* o también *reproyectado*, era el fin último, no verbal, de su historiografía arquitectónica».<sup>87</sup> Y nos deja en sus láminas el testimonio de su lenguaje de arquitecto, su lenguaje gráfico: preciso y escueto, esencial, enteramente legible a los ojos de hoy (incluso nos atreveríamos a decir que «provocativo», a la vista de determinados usos del dibujo de arquitectura actual).

Valgan, pues, estas observaciones para que los estudiantes de Arquitectura que se encuentren con la enjundiosa serie de láminas que a continuación se reproduce (de la que, creemos, pueden también ahora –¡quizá ahora!– seguir extrayendo lecciones) vislumbren la figura honda y de múltiples planos de su autor, y, en particular, de cuánto Roma y la arquitectura romana llegaron a radicar en su pensamiento.

Siglas empleadas:

- AST    *Archivio di Stato di Torino*  
BC    *Biblioteca Casanatense*  
GCDS   *Gabinetto Comunale dei Disegni  
e delle Stampe di Roma*

<sup>84</sup> G. BENDINELLI, «Luigi Canina architetto...», 435.

<sup>85</sup> Elena CASTILLO RAMÍREZ, «Luigi Canina e il foro di Tusculum: cenni storiografici», en G. CAPPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum*, 183-193, 192.

<sup>86</sup> Véase, por ej., el testimonio de Luis MOYA BLANCO («Grandes conjuntos urbanos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 87 (marzo 1949), 97-115, 103) y de Miguel FISAC («Un trozo de aire humanizado. Conversación con Miguel Fisac», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 606 (dic.2000), 94-104, 102).

<sup>87</sup> L. PASTORIN, *op. cit.*, 105

## Principales publicaciones de Canina \*

«Intorno un frammento della marmorea Pianta Capitolina riconosciuto appartenere alle Terme di Tito», *Memorie romane di Antichità e di Belle Arti*, vol. II, 4 (1825), 119-128.

*L' Architettura dei principali popoli antichi considerata nei monumenti, dell'architetto Luigi Canina. Sezione II. Architettura greca*, Roma, Salviucci, 1827.

*Le nuove fabbriche della Villa Borghese denominata Pinciana. Dichiarazione dell'architetto Luigi Canina*, Roma, Società Tipografica, 1828.

*Indicazione delle rovine di Ostia e di Porto, e della supposizione dell'intero loro stato, delineate in quattro tavole*, Roma, Mercuri e Robaglia, 1830.

*L' Architettura romana considerata nei monumenti*, Roma, [Canina], 1830.

*Indicazione dei principali edifizi di Roma antica, estratta dalla terza parte dell'Architettura romana considerata nei monumenti*, Roma, Mercuri e Robaglia, 1830.

*Pianta topografica di Roma antica con i principali monumenti ideati nel loro primitivo stato secondo le ultime scoperte, e con i frammenti della marmorea Pianta Capitolina disposti nel suo dintorno*, 1830.

*Indicazione topografica di Roma antica, distribuita nelle XIV regioni*, Roma, Canina, 1831.

*Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, Roma, Canina, 1834.

«Cenni storici e ricerche iconografiche sul teatro di Pompeo e fabbriche adiacenti», *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, t. VI, Roma, 1835, 3-34.

*Descrizione di Cere antica, ed in particolare del monumento sepolcrale scoperto nell'anno MDCCCXXXVI*, Roma, Canina, 1838.

*Esposizione storica della Campagna romana antica, contenuta nelle due prime epoche, anteromana e reale*, Roma, Canina, 1839.

*Pianta topografica della parte media di Roma antica, dimostrata colla disposizione di tutti quegli edifici antichi di cui rimangono reliquia e delineata sulla proporzione di 1 a 1000*, Roma, 1840.

*Sugli antichi edifici già esistenti nel luogo ora occupato dalla chiesa di S. Martina e dell'anexa fabbrica di proprietà della insigne e pontificia Accademia di S. Luca*, Roma, Canina, 1840.

*Descrizione dell'antico Tuscolo*, Roma, Canina, 1841.

*Esposizione topografica di Roma antica tanto estesa in tutta l'area circuita dalle mura aureliane quanto dimostrata in più grandezza nella parte media*, Roma, Canina, 1842.

*La Campagna romana esposta nello stato antico e moderno in sei grandi tavole*, Roma, 1843.

*Opere principali del cavaliere Luigi Canina, imprese a pubblicarsi in Roma nella tipografia stabilita presso l'autore, per associazione a norma delle condizioni espresse nei manifesti*, Roma, 1843.

\* Del centenar de obras publicadas por Canina, seleccionamos aquí las más importantes y que tienen mayor relación con el tema tratado. G. BENDINELLI (*Luigi Canina (1795-1856)...*, 337-345) hace una exhaustiva relación bibliográfica.

- Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani, ed applicazione della medesima ad una idea di sostituzione della Chiesa cattedrale di S. Giovanni in Torino*, Roma, Canina, 1843 (2<sup>a</sup> ed., ampl., 1846).
- Aggiunte e correzioni all'opera sugli antichi edifici di Roma dell'architetto A. Desgodetz, procurate in parte dal cav. Giuseppe Valadier, compite e dichiarate dal cav. Luigi Canina*, Roma, Camera Apostolica, 1843.
- L'Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti. Opera divisa in tre sezioni risguardanti la storia, la teorica e le pratiche dell'architettura egiziana, greca, romana*, Roma, Canina, 1834-1844.
- Discorso per la morte di A. Thorwaldsen (m. 24-III-1844), tenuto presso l'Accad. di b. a. detta di S. Luca, il 23 giugno 1844*, Roma, Canina, 1844.
- Ricerche sul genere di architettura proprio degli antichi Giudei, e in particolare sul tempio di Gerusalemme, con 14 tavole*, Roma, Canina, 1845.
- L'antica città di Vei descritta e dimostrata con i monumenti, dal cav. Luigi Canina nella qualità di Direttore delle opere di belle arti commesse in Roma da sua Maestà Maria Cristina di Borbone, Regina vedova di Sardegna, posseditrice del dominio diretto del luogo già occupato dalla enunciata città etrusca*, Roma, Canina, 1847.
- L'antica Etruria Marittima compresa nella dizione Pontificia, descritta ed illustrata coi monumenti*, Roma, Salviucci, 1846-51.
- Particolare genere di architettura domestica decorato con ornamenti di svelte forme ed impiegato con poca varietà dai più rinomati popoli antichi, ora solo ordinato con metodo e proposto all'applicazione delle fabbriche moderne in parte costrutte col legno e ferro fuso, dal Commendatore Luigi Canina*, Roma, Bertinelli, 1852.
- La prima parte della Via Appia, dalla Porta Capena a Boville, descritta e dimostrata coi monumenti superstiti, dal comm. Luigi Canina in seguito alle regolari scavazioni e lavori diversi eseguiti per lodevole disposizione del governo Pontificio, dall'anno MDCCCL al MDCCCLIII, onde procurarne il ristabilimento*, Roma, Bertinelli, 1853.
- Ricerche sul preciso valore delle antiche misure romane di estensione lineare, dedotte in parte dalle colonne coclidi centenarie di Traiano e di Marco Aurelio, ed esposte per servire di determinazione alle colonne migliarie lungo la prima parte delle Via Appia di recente ristabilita dal comm. Luigi Canina*, Roma, Bertinelli, 1853.
- Esposizione topografica di Roma antica distinta nelle tre prime epoche, anteromana, reale e consolare*, Roma, Bertinelli, 1855.
- Gli Edifice di Roma Antica e dei contorni di Roma, cogniti per alcune reliquie, descritti e dimostrati nella loro intera architettura* dal comm. Luigi Canina, Roma, Canina, 1848-56.

**con otros autores:**

- L. CANINA, C.R. COCKERELL, JOHN S. HARFORD: *Illustrations architectural and pictorial of the genius of Michael Angelo Buonarroti, with description of the plates*, Londres, Colnaghi-Longaran, 1857.



## Bibliografía esencial sobre Canina

- ALBANI, Carlo: *Di Luigi Canina da Casale Monferrato*, Casale Monferrato, 1873.
- BENDINELLI, Goffredo: «Luigi Canina architetto neoclásico (1795-1856)», en *Atti del V Convegno di Storia dell'Architettura*, Perugia, 1956, 427-435.
- *Luigi Canina (1795-1856). Le opere i tempi, con illustrazioni e documenti inediti*, Alessandria, Società di Storia Arte e Archeologia, 1953.
- CAPPELLI, Giovanna y Susanna PASQUALI (dirs.), *Tusculum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, Roma, Campisano, 2002.
- COPPI, Angelo: «Cenni biografici del Comm. L. Canina», *Giornale di Roma* (20.12.1856).
- DONALDSON, Thomas L.: «A brief memory of the late Commendatore Canina, Architect», *The Builder* (Londres), (8 nov. 1856); (en G. BENDINELLI, *Luigi Canina (1795-1856) ...*, 418-423).
- FAGIOLO, Marcello y Maria Luisa MADONNA: «Il culto e l'interpretazione dell'antico», en *Arte a Roma al tempo di Pio IX*, Roma, Boris, 1979.
- FARINATI, Valeria: «Canina», en *Dictionnary of Art*, vol. 5, Nueva York, 1996, 615-617.
- FOLCHI, Clemente: «Discorso archeologico-artistico in encomio del difunto comm. Luigi Canina», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, t. XIV, 1860, 105 y ss.
- GADDO, Beata di: *Villa Borghese: il giardino e le architetture*, Roma, 1985.
- GENNARELLI, Achille: «Luigi Canina», *Archivio Storico Italiano*, t. v, 1857.
- «Luigi Canina» (discurso pronunciado el 29 de abril de 1873, con motivo de la inauguración de su monumento en la iglesia de *Santa Croce* en Florencia), *Rivista Europea*, (jun. 1873), 54 y ss.
- GIRÓN, Javier y Javier ORTEGA: «Luigi Canina (1795-1856). Caballero del dibujo», en Luigi CANINA, *L'Architettura Greca* (ed. láms.), Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003, 1-19.
- GUARDAMAGNA, Laura, y Augusto SISTRI: «Due progetti di rotonda nell'ordine dorico greco del giovane Luigi Canina», *Palladio*, 10 (1992).
- «Disegni inediti di Luigi Canina», *Il disegno di Architettura*, 7 (abr. 1993), 70-74.
- «Luigi Canina: dal rilievo dell'antico al progetto», *Disegno di Architettura*, 12 (1995), 75-79.
- HOFFMANN, Paola: «La casina Vagnuzzi sulla via Flaminia», *Quaderni di storia dell'arte*, 15 (1965).
- Il Gioco delle Colonne. Luigi Canina, Architetto 1795-1856*, catálogo de la exposición, Turín, Archivio di Stato di Torino, 1997.
- JACOBINI, A.: «Concetto e progetto di villa in Luigi Canina», *L'urbe*, 3-4 (1983), 112-119; y 1-2 (1984), 3-27.
- LIZZANI, Mario: «Su alcuni rami del Canina», *L'Urbe*, vi, 4 (1941), 9-16.
- LUGLI, Giuseppe: «Luigi Canina», *Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca*, III, 1958.
- OECHSLIN, Werner: Voz «Canina», en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVIII, Roma, 1975, 96-101.
- «Dekor und Architektur: Caninas Kritik an Paxtons Cristal Palace», *Kunstchronik*, 30 (1977), 120-122.
- «Zu Mythos und Wirkung der archaeologischen Publikationen im frühen Klassizismus», en *Englische Architekturzeichnungen des Klassizismus*, Munich, 1979.

- PASCUALI, Susanna: «Luigi Canina, architetto ed archeologo», *Rassegna*, 55 (sept. 1993), 44-52.
- RAGGI, Oreste: *Della vita e delle opere di Luigi Canina architetto ed archeologo di Casal Monferrato*, Casale Monferrato, 1857.
- RAVIOLI, Camillo: *In morte del Commend. Luigi Canina*, Roma, 1857.
- REUMONT, Alfred von: «Luigi Canina», *Beitrage zur italianische Geschichte*, VI, Leiptzig, 1857.
- ROVIGATTI, Maria: «I progetti de Luigi Canina per l'ampliamento di Villa Borghese a Roma», *Ricerche di Storia dell'arte*, 22 (1985), 55-63.
- SAVAGE, N. et al.: «Canina», en *Early Printed Books 1478-1840, British Architectural Library, Royal Institute of British Architects*, vol.I, Munich, KG Saur, 2003, 315-320.
- SISTRI, Augusto: «Cultura locale e cultura internazionale nel progetto di Luigi Canina per la nuova chiesa di Oropa», *Bolletino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XLIV (1991).
- «Il Fondo Canina all' Archivio di Stato di Torino», *Disegno di Architettura*, 3 (1991), 25.
  - (dir.): *Luigi Canina (1795-1856) Architetto e teorico del classicismo*, Milán, Guerini, 1995.